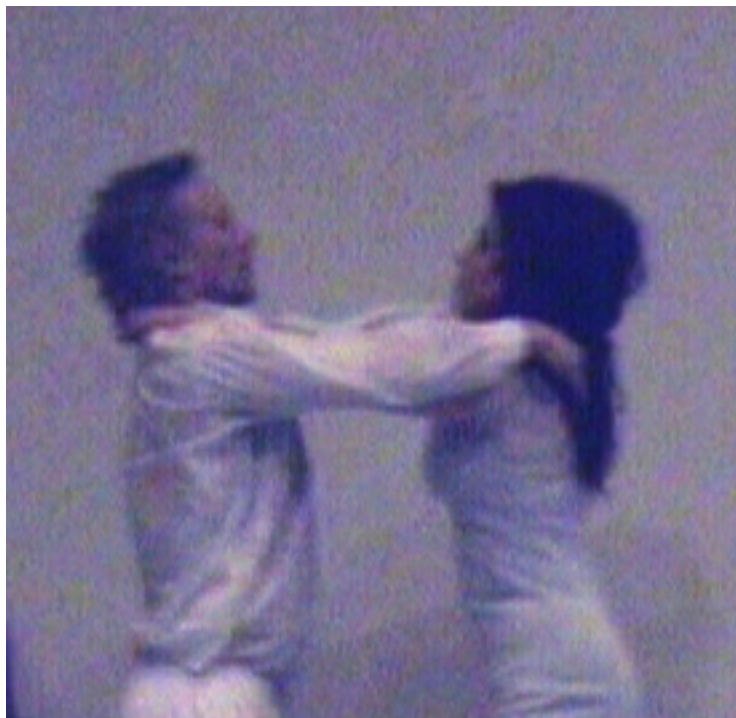


# TEATER SOM FEMININT UTOPIA

Et møte med Hélène Cixous gjennom teaterfenomenet *Blå Bobler*



Grete Christine Lunde  
Masteroppgave i teatervitenskap  
Institutt for kulturstudier og orientalske språk  
Universitetet i Oslo – høsten 2005

<b>FORORD:</b>	<b>4</b>
<b>INNLEDNING: EN REISE I DET FEMININE LANDSKAP</b>	<b>6</b>
<b>DEL 1 TEATER SOM UTFORSKNINGSOMRÅDE</b>	<b>11</b>
1.1 ET TEORI- OG PRAKSISFELT	11
1.2 FEMININE HANDLINGSRAMMER INNEFOR TEATERET	14
1.3 REKONFIGURERING I TEATERROMMET	16
<b>DEL 2 BLÅ BOBLER I LABORATORIEFORSØK</b>	<b>19</b>
2.1 ROM, ROLLER OG KROPPER	19
2.2 KONSONANS – DISSONANS SOM ROMLIG TEKST	21
2.3 ET ROM AV TEATER	23
2.4 REAKSJONER I ROMMET	32
2.5 ETTERPÅ	34
<b>DEL 3 BLÅ BOBLER I MØTE HÉLÈNE CIXOUS</b>	<b>36</b>
3.1 PÅ SPØRSMÅL OM IDENTITET	36
3.2 EN DYNAMISK REISE	42
3.3 DEN TREDJE SFÆRE	47
<b>DEL 4 Å SKRIVE MED KROPPEN</b>	<b>53</b>
4.1 "LIBIDINAL" FEMININITET/LACK	53
4.2 PATRIARKISK KONTROLL	55
4.3 FLERE ROLLER, FLERE VIRKELIGHETER	59
4.4 <i>DIFFERENCE, SPACING, THE OTHER</i>	60
4.5 Å INVOLVERE KROPPEN I PROSESSEN	63
4.6 MØTET MED TEATERET	65
4.7 EN SKRIFTLIG SCENE	66
<b>DEL 5 FORSTÅELSER AV DET FEMININE SUBJEKT</b>	<b>69</b>
5.1 DET PSYKOANALYTISKE PERSPEKTIVET SOM MULIGHET	69
5.2 ET OVERSKRIDENDE SUBJEKT	72
5.3 CIXOUS I ET UTOPISK GETTO?	74
5.4 DEN FEMININE ØKONOMI	77
5.5 KROPPENS POLITIKK	80
<b>DEL 6 TEATER SOM FEMININT UTOPIA?</b>	<b>86</b>
TANKER I ETTERKANT:	93
LITTERATURLISTE:	94
ANDRE KILDER:	99
BILDEHENVISNING:	99

## noe vakkert

hun vet ikke

så mye om det

(sier hun)

men har ikke dataskjermer

ulik oppløsning? høyere oppløsning

betyr tydeligere bilde

ikke sant?

hun tror

det samme gjelder

for kvinner

at kvinner

med høy oppløsning

er tydeligere

enn andre

bhen hennes

er synlig gjennom genseren

ribbeina

gjennom huden<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Niels-Øivind Haagenes(2002): *23 dikt om kvinner og menn og en desperat forklaring*, s. 12

## Forord:

Starskuddet til denne oppgaven gikk etter noen praktiske teatererfaringer jeg hadde hatt etter å ha vært regissør for et teaterprosjekt i Oslo i 2001. Jeg jobbet da på scenekunstprosjektet *Brain Scan* med forestillinger på Black Box Lille Scene. Her satte jeg et tematisk fokus på en kvinneverole, noe som viste seg å være mer komplisert enn jeg først trodde. *Brain Scans* forestilling fremstilte hva det kan bety for en kvinnes skjebne å måtte fungere under den ytre estetiske betegnelsen ”den vakreste”. Det viste seg at prosjektet fikk problemer med å kommunisere med publikum, fordi kvinnen som skulle spille ”den vakreste” kvinnen i historien, for noen i virkeligheten ikke var den vakreste kvinnen på scenen. Deltagerne på prosjektet hadde i forkant hatt motstridende meninger om hvorvidt skuespilleren var riktig i rollen, og en bemerket til og med hvor mye sminke som måtte til for at dette skulle fungere. Skeptikerne på prosjektet fikk også rett: En publikummer kom faktisk opp til meg etter premieren og sa at dette skapte forvirring, fordi det var en annen skuespiller på scenen som var ”den vakreste”. Disse erfaringene fortalte meg at selv på et teaterprosjekt hvor det langt fra var meningen å spille seg selv, fikk jeg oppleve de mange etablerte meninger om hva ”vakker” var for noe, og hvordan dette var nært knyttet til kvinnens kropp. Kvinne, kropp og ”vakker” sto frem for meg som uatskillelige enheter uansett sosiale forhold. For så å kunne motsette meg slike uholdbare tendenser i teateret, begynte jeg å undersøke nærmere et større og mer offentlig system, som gjelder for den teatersituasjonen jeg opererer i. Etter en søken i institusjonsteatrenes kildemateriale, dukket et liknende eksempel opp fra september 1993 på Nationalteatret: Skuespillerne Linn Stokke og Bjørn Sundquist fikk anmeldelser på svært forskjellig grunnlag i oppsetningen *Fernando Krapp har skrevet dette brevet til meg* på Amfiscenen. Journalist i *Drammens Tidene*, Gunnhild Ramm Reistad, skriver om hvordan skuespillerene kan ses ut fra handlingen i stykket:

Den styrtrike og sterke Fernando Krapp gifter seg med byens skjønnhet, Julia [...] Bjørn Sundquist spiller Fernando og gjør ham levende, samtidig som han lar dørene stå åpne: Er Fernando så sterk og trygg som han egentlig vil gi uttrykk av? Linn Stokke er vakker som Julia, men også meget mer..<sup>2</sup>

Ida Lou Larsen i *Nationen* skriver på liknende måte: ”Linn Stokke er en nydelig Julia”.<sup>3</sup> Det som igjen vekket min interesse var at når en skuespiller, som i dette tilfellet Linn Stokke, skal være like skjønn som den hun spiller, mener jeg den teatrale verdien bortfaller. Urovekkende nok har

---

<sup>2</sup> Gunnhild Ramm Reistad: ”Om kjærlighet og makt”, *Drammens Tidene*: 13.09.93

<sup>3</sup> Ida Lou Larsen: ”Et eventyr om Mannen, Kvinnen og Kjærligheten”, *Nationen*: 14.09.93

hun mest sannsynlig fått rollen på bakgrunn av en naturlig disponert vakkerhet. Et slikt teatersystem glemmer teaterets verdifulle funksjon nemlig rollespill. Jeg mener ut ifra dette at Linn Stokke verdsettes mindre som skuespiller, fordi hun ikke får sjansen til å spille rollen ”den vakreste”, siden hun fikk rollen fordi hun er ”vakker” og derved ikke må spille ”vakker”. At hun på denne måten dermed verdsettes mindre i sitt yrke, ser jeg på som en fatal diskriminering innenfor et teater. I etterkant av disse undersøkelsene kom noen spørsmål kom opp, som skulle danne grunnlaget for denne oppgaven: Hva er disse tendensene, som gjør at vi fremdeles tror at kvinner må oppfylle en eller annen form for symbolsk verdi i vårt samfunn, som for eksempel å være vakker, tynn, jomfruelig, sexy etc.? Hvorfor er disse verdien mer prisverdige om de er virkelig til stede i kvinnens kropp, og hvorfor skjer denne sammenblandingen mellom biologi og formmessige uttrykk innefor teateret? Hva slags kommunikasjon er det mulig å oppnå i dette rommet teateret opererer i? Jeg skal se nærmere på forutsetningene for at teateret kan være et fristed for den objektiviserte kvinnen. Teateret er først og fremst å se på noe i en eller annen form, det er en anskueliggjøring av det hverdagslige. Denne oppgaven er derfor tillegnet årets Tv-aksjon ”Drømmefanger”:

Årets TV- aksjon har en drøm: en verden uten vold mot kvinner. De innsamlende midlene skal brukes til å bekjempe vold mot kvinner, trafficking, samt kjønnslemlesting i ulike land.[...]. Én av tre kvinner i verden utsettes for vold i løpet av sin levetid. Én av fire opplever vold i eget hjem. Fire millioner kvinner og jenter blir hvert år kjøpt og solgt verden over – til ekteskap, prostitusjon eller slaveri – 700 000 her i Europa. To millioner jenter blir kjønnslemlestet hvert år. FN har uttalt at vold mot kvinner er et av de mest omfattende brudd på menneskerettighetene.<sup>4</sup>

Slik jeg ser det har et feminint teater i oppgave å gjøre kvinners og andre diskriminerte gruppers situasjon mer synlig. Dette teateret kan ikke la seg påvirke av hvordan samfunnet ellers fungerer, og det vil her være snakk om at alternative strategier må tas i bruk. Jeg kommer i denne oppgaven til å bruke det praktiske prosjektet *Blå Bobler* som et utgangspunkt for en kartlegging av teaterets muligheter i denne sammenheng. Derfor retter jeg først en takk til de medvirkende på prosjekt *Blå Bobler*, fordi det er på grunnlag av dette samarbeidet at denne oppgaven kan realiseres. Videre var det min veileder Anita Hammer som satte meg på sporet til Hélène Cixous. For meg har møtet mellom det praktiske prosjektet *Blå Bobler* og Hélène Cixous vist seg å være både spennende og fruktbart. Tilslutt ønsker jeg å si at det var fantastisk å oppleve at lille Eskild kom ut av mammas mage og så dagens lys for tre uker siden, og jeg takker for all hjelp og støtte venner og familie har gitt meg i denne skriveprosessen.

Oslo, 19. november 2005.

---

<sup>4</sup> Kristin Flood (2005): ”Ut av Natten”, *Aftenposten, A-Magasinet*, 21. oktober 2005, s. 21

## Innledning: En reise i det feminine landskap

Opplevelser i seg selv gis mening gjennom språket. De diskursive meningssystemene innolder ofte motsigelser. Maktforhold oppstår og låser folk fast i en bestemt subjektivitet, for eksempel hva som er naturlig kvinnelig eller mannelig. Denne autentiske og naturlige søken i sosiale konstruksjoner, skaper en treghet i de dominerende diskurser.<sup>5</sup> Foucault snakker om den torturliknende kroppslige disiplinen samfunnet nedsetter i oss individer, der samfunnet krever at vi gir tydelige tegn for hva som er maskulint og hva som er feminint.<sup>6</sup> Enten det er de store filosofiske diskurser eller dagligdagse situasjoner, har det å snakke om det feminine tradisjonelt sett vært ladet med essens og totalitet. Kvinnerelatert begrepsforståelse besitter underliggende representasjonsavhengighet, som Jeanie Forte setter på spissen når hun henter ut dette utsagnet fra folkelig språkbruk: "Some days I'm denim. Some days I'm cashmere. But underneath it all I'm a woman."<sup>7</sup> Kvinnelig essens har vært en rådende tenkemåte gjennom historien. Denne hymnen er hentet fra Salomos Høysang i Bibelen:

Dine øyner er duer

Ditt hår en geiteflokk

Dine tenner som en nyklippet fåreflokk

Din tinning som et delt granateple

Ditt bryst som to hjortekalver

Under din tunge er honning og melk<sup>8</sup>

Hvorfor ses egentlig kvinnen på som et bindeledd mellom mannen og en naturlig biologisk verden? Den mest kjente franske feministiske filosofen Simone de Beauvoir, viser i *Det annet kjønn* spennet av de kulturelle betingelsene kvinner har for å lykkes som aktive individer i et moderne samfunn. Beauvoir påstår at kvinnen opp igjennom historien har blitt tilsidesatt i skriftlige, språklige og filosofiske forhold. Kvinnen har tradisjonelt sett vært biologisk materiale, objektivisert, problematisert og fetisjert til nytte og inspirasjon for mannens utvikling. Hvis jeg videre ser på de idéhistoriske forholdene beskrevet av Rosemary Agonito<sup>9</sup>, finner jeg følgende eksempler. Hebraiske tekster fra år 10 f. Kr. går i to retninger: En tekst sidestiller mannlig og kvinnelig funksjon, og den andre teksten legger grunnlag for et patriarkalsk styre. Historisk sett

---

<sup>5</sup> Alvesson, Skjoldberg (1994): *Tolkning och reflektion*, s. 246

<sup>6</sup> Elin Diamond (1992): Referrer til Michel Foucaults, *Unmaking Mimesis: Critical Theory and Performance*, Janelle G. Reinelt, and Joseph R. Roach (red.), s. 90-91: Min forståelse.

<sup>7</sup> Jeanie Forte (1992): "Focus on the body", *Unmaking Mimesis: Critical Theory and Performance*, s. 248

<sup>8</sup> Utdrag fra Salomos Høysang, *Bibelen*, hentet fra Simone de Beauvoir (1949): Norsk utgave, *Det annet kjønn*, s. 127

<sup>9</sup> Rosemary Agonito (1977): *History of Ideas on Woman*.

har den andre teksten, med undertrykkelse av kvinnen vært mer populær. Den satte kvinnen i nær relasjon til kroppen, og hennes kropp ble i tillegg sett på som uren. Dette gjorde til at hun ble satt utenfor religiøse seremonier og politisk aktivitet. Kvinnen ble beskyldt for å ha fratatt mannen hans udødelighet, hun blir derfor generelt regnet som et problematisk ”vesen”, noe som gjør seg gjeldende helt frem til i dag.<sup>10</sup> Aristoteles, grunnlegger for vår tids skriftlige bedrifter innenfor mange områder som for eksempel teater, medisin og politikk, var influert av denne hebraiske og patriarkiske tradisjon. I Aristoteles sitt politiske verk fremstilles kvinnens posisjon i samfunnet, Agonito forstår det slik:

In essence Aristotle maintains that woman is a mutilated or incomplete man, a thesis that has enjoyed a long and persistent history culminating in Freud's theories about woman. Aristotle accepts the pre-Socratic notion that women are colder than men. Since he associates heat with life or soul, he therefore supposes women to have less soul than men.<sup>11</sup>

Med eksistensialismens fremtreden, og først med Kirkegaards tekster, gies kvinnen et visst håp ved at han lar pseudonymene florere. Ved å la flere stemmer uttrykke sin subjektive mening om temaet kvinnen<sup>12</sup>, lar han menneskets utilstrekkelighet vise seg når det gjelder å beskrive kvinnen. Kirkegaards eksistensielle filosofi viser til at det ikke finnes annet enn individuelle meninger, og det å ha kjennskap til andre er umulig. Alle forsøk på å forstå den menneskelige natur er dømt til å mislykkes, fordi et slikt forsøk vil være avhengig av fastsatte og abstrakte kategorier, som nødvendigvis vil pervertere menneskelig realitet.<sup>13</sup>

I Toril Moi *Hva er kvinne*<sup>14</sup>, rettes problemet mot det skillet mellom biologisk og sosialt kjønn poststrukturalistene (som Donna Haraway og Judith Butler) har vært opptatt av<sup>15</sup>. Moi mener at biologisk kjønn ikke bestemmer sosialt kjønn, og hun ønsker å unnslippe problemet med essens og konstruksjon ved heller å snakke om kroppen og subjektet. Moi retter seg mot Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn*, for å snakke om det kroppsliggjorte, seksuelt differensierte mennesket.<sup>16</sup> Moi mener at en generalisering av sosialt kjønn kan være like undertrykkende som en generalisering av biologisk kjønn. Hun mener at gjennom *Det annet kjønn*, kommer det tydelig frem at enhver generell teori om kjønn eller kvinnelighet fører til et objektivisert og klisjépreget kvinnebilde.<sup>17</sup> Slike teorier har hatt grobunn fra fornuftspregede oppfatninger av et sentrert

---

<sup>10</sup> Ibid: s. 17-18.

<sup>11</sup> Ibid: s. 41

<sup>12</sup> Ibid: s. 171: Søren Kirkegaard (1845): *Stages on Life's Way*

<sup>13</sup> Ibid: s. 171-172

<sup>14</sup> Toril Moi (2005): *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*.

<sup>15</sup> Ibid: s. 21

<sup>16</sup> Ibid: s. 23

<sup>17</sup> Ibid: s. 25

subjekt. Det descartianske begrepet ”Jeg tenker derfor er jeg” har blitt stående som et parameter for en vitenskapelig og filosofisk diskurs:

The sign is always to address someone. When Descartes proclaimed “I think therefore I am”, he was drawing upon the humanist notion that identity and being are mutually dependant factors of individual existence. Common sense tells us that human nature determines identity, that as human beings we are the author of all that we think and speak, and as such we shape the world around us and the knowledges which structure that world. Common sense, then, assumes that the nature of human “being” is given in some way – that it exists *prior* to language simply to label the world of its own experience. Within this framework, the human individual is conceived as a unified centre of control from which meaning emanates.<sup>18</sup>

Psykoanalytiske perspektiver har satt agendaen for diskursen om kroppen og subjektet. Innen den franske feminismen har det vært fremtredende etterfølgere som bygger videre på de psykoanalytiske perspektivene. I psykoanalysens kjølevann oppsto et radikalt forandret bilde av menneskets subjektivitet. En freudiansk revolusjon når det gjelder vår oppfatning av subjektet, har åpnet opp for et kjønnnet subjekt som er av ustabil karakter. At subjektet og språket som følger med det er prosessrelatert og ikke strukturert, har blitt satt på kartet videre fra Freud av lingvistiske, postmoderne og psykoanalytiske teorier. Ferdinand de Saussure mener at vi produserer vår realitet gjennom språket og dets system av differanse. Jacques Derrida har utviklet dette konseptet rundt differanse videre, og mener subjektet er et resultat av en prosessrelatert tilstedeværelse- og fraværsdynamikk. At subjektet oppstår gjennom språket som en dynamisk instans, kan videre forstås gjennom psykoanalytikeren Jacques Lacan, som mener subjektet blir formet gjennom språket i en differensiering mellom jeg og ikke-jeg<sup>19</sup>:

The fact is that the total form of the body by which the subject anticipates in a mirage the maturation of his power is given to him only as *Gestalt*, that is to say, in an exteriority in which this form is certainly more constituent than constituted, but in which it appears to him above all in a contrasting size (*un relief de stature*) that fixes it and in a symmetry that inverts it, in contrast with the turbulent movements that the subject feels are animating him.<sup>20</sup>

En kritikk av at denne diskursen rundt subjektet kun har vært en mannlig affære, kan ses gjennom den franske psykoanalytikeren, filosofen og feministen Luce Irigaray: Et spørsmål dukket opp på et av hennes seminarer: ”I’m saying that beyond a certain point I simply don’t understand the masculine-feminine opposition. I don’t understand what masculine discourse is?” Irigaray svarer: ”Of course not, since there is no other. The problem is the alterity in masculine

---

<sup>18</sup> *A Critical and Cultural Theory Reader* (1992): Antony Easthope og Kate McGowan (red.); s 67

<sup>19</sup> Ibid: s. 68, min egen fortolkning.

<sup>20</sup> Jacques Lacan: (1949): ”The Mirror Stage”, *A Critical and Cultural Theory Reader*; s. 71.



discourse – or in relation to masculine discourse”.<sup>21</sup> Irigaray mener at kjønnsdebatt er ett av de viktigste områdene i vår tidsepoke. Den felles feminine strategien til de franske feministene: Luce Irigaray, Julia Kristeva og Hélène Cixous, har fått betegnelsen *écriture féminine*, som betyr et feminint skriveprosjekt og kan kalles ”å skrive med kroppen”. Selv om de tre operer på svært forskjellige måter, er deres begrepsapparat hentet fra psykoanalysen. Det er verken uproblematisk innenfor en feministisk diskurs å iverksette teorier ut fra freudiansk og lacansk territorium, og heller ikke å unngå en kritikk som går på en feminin bygging av utopia i en for intellektuell og lukket betydningsform. Postmoderne og sosialistiske/materialistiske teoretikere mener at et spesifikt feminint skriveprosjekt frembringer essens og motsetter seg effektiv feministisk handling i forhold til likestilling. Som et svar på denne feministiske retningen mener Moi i likhet med Beauvoir i *Det annet kjønn*, at likhet og forskjell ikke er relevant i en kjønnsdebatt:

For meg betyr dette at vi burde forsøke å skape et samfunn uten sexistisk ideologi og uten sosiale kjønnsnormer, det vil si uten undertrykkende myter om mannlighet og kvinnelighet. Men det betyr ikke at vi bør slutte å tenke på den kjønnsmessige differensierte kroppen som en fundamental situasjon, som ofte setter spor etter seg i den betydningen som vi gir våre ord og våre handlinger. Det gamle valget mellom likhet og forskjell er ikke relevant her. *Det annet kjønn* ber oss ikke om å velge mellom et samfunn med eller uten kjønnsforskjeller, men mellom et samfunn med eller uten kjønnsbasert undertrykking.<sup>22</sup>

Når jeg ser på gestaltninger av det kvinnelige subjekt med idealiserte former for uttrykk og som redskap for estetisk nytelse i vår tid, finnes det grunner nok for at nye veier burde tas i bruk. Hvordan kan slik undertrykking behandles i vårt samfunn? Jeg kommer nå gjennom dette skriveprosjektet til å se nærmere på hvordan teateret kan brukes som et utforskningsområde. Våren 2003 fungerte jeg som ansvarlig for prosjektet *Blå Bobler*, med en vilje om å utvikle to laboratorieforsøk i sceniske rom med utøvere og publikum til en masteroppgave i teatervitenskap. Fordi jeg var prosjektansvarlig og fungerte som regissør, inngår teaterfenomenet *Blå Bobler* i denne oppgaven både som en objektiv og subjektiv referanse. Med mine blandede roller er prosjektet fortsatt i bevegelse gjennom denne skriveprosessen jeg har kalt: ”Teater som feminint utopia”.

---

<sup>21</sup> Luce Irigaray (1977): *The Sex Which is not One*, referert i Margeret Whitford (1992), *Luce Irigaray, Philosophy in the Feminine*, s. 22

<sup>22</sup> Toril Moi (2005): *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*, s. 160

### Forskningsområde:

Jeg kommer i denne oppgaven til å foreta en undersøkelse av det feminine i forhold til teaterpraksis. Hva skjer når det feminine utstilles på scenen? Det er ikke bare ett enkelt kroppsuttrykk i rommet som gestalter opplevelsen til publikum. Et kvinnelig språk blir ladet mellom rom, kroppsuttrykk og tekst, med ekstra historisk og sosial ballast. Ut fra det problemområdet jeg har kartlagt gjennom innledningen, ser jeg på hvordan kvinnekroppen i samspill med mannskroppen kan brukes effektivt og nyttig i et teaterrom. Når det finnes konkrete performative og kulturelle uttrykk for det feminine, hva skjer når iscenesettelsen forholder seg til publikum og en sosial virkelighet? Jeg skal se på disse spørsmålene gjennom det praktiske teaterprosjektet *Blå Bobler*. Jeg kommer til å gjøre refleksjoner over det teaterrommet som utformet seg og prøve å se på teatersituasjonen mellom publikum og utøvere.

I denne oppgaven ses resultatene fra prosjekt *Blå Bobler* i forhold til den feminine strategien til Hélène Cixous. Teaterfenomenet *Blå Bobler* blir satt i forhold til ulike begreper og temaer hos Cixous. Det kunne vært fullt mulig å analysere prosjektet i forhold til dramaturgiske modeller. Jeg har valgt jeg å se på prosjektet i forhold til et feministisk område, som også har et teatermessig grunnlag i seg. Det er derfor vesentlig at Hélène Cixous også bruker teaterscenen som et område for sin strategi. Når jeg bruker strategien *écriture féminine* som feministisk metode, blir mine perspektiver å bruke feministisk teori med psykoanalytisk grunnlag. *Écriture féminine* er en litterær metode med kroppen som en viktig faktor. Et kroppslig rettet teater er derfor en viktig scene for en slik strategi. Kropp, rom og tekst er sentrale diskursive begreper i denne oppgaven.

## Del 1 Teater som utforskningsområde

Det er i et område av teori og praktisk teater jeg ønsker å skrive. Jeg ønsker i rollen både som regissør og akademiker å operere et sted der teateret og feminine strategier kan vise seg, at teori og teater kan være et møtested for dialog og konfrontasjoner: "Moreover, theory can be used to explain or elucidate theatre in general or particular works of theatre.[...]Finally, theatre can answer back to theory, calling presuppositions into question and exposing limitations and blindness;[...]"<sup>23</sup> I *Theory/Theatre* understreker Mark Fortier den nære sammenhengen mellom teori og teater, da begge betegnelsene kommer fra det samme greske verbet "å se".<sup>24</sup> Med de samme røttene kan akademisk tankearbeid og det mer praktisk rettede teaterarbeidet innholde noen av de samme kvalitetene og også kunne utfylle hverandre på konstruktive måter.

Idet jeg leter etter feminine strategier innenfor teateret gjennom det praktiske prosjektet *Blå Bobler*, legger jeg listen for å romstere i både teaterteori og feministisk teori. Jeg kommer derfor i denne første delen av oppgaven til å gå innom det rike feltet av teori og praksis innefor teateret, der jeg ser på Antonin Artauds teaterprosjekt som grunnlag for den teaterfilosofi jeg retter meg mot. Når jeg først og fremst skal ta for meg det feminine skriveprosjektet til Hélène Cixous, er det vesentlig at hun med sin *écriture féminine* har endt opp med å jobbe med teater i praksis: "If I go to the theatre now, it must be a political gesture, with a view to changing, with the help of other women, its modes of production and expression."<sup>25</sup> Med det feminine subjekt og kroppen i sentrum gjennom strategien *écriture féminine* (å skrive med kroppen), ønsker jeg å ta utgangspunkt i hvilke teaterretninger som spesielt har vektlagt alternative subjektforståelser.

### 1.1 Et teori- og praksisfelt

Å representere mennesker eller å snakke om mennesker er ikke uproblematisk. Representasjonsproblemer blir tatt opp av Gilles Deleuze, en av de mange franske teoretikere i vår tid som bruker teater og teatralitet som redskaper for å få en bredere forståelse av mennesket.<sup>26</sup> Deleuze ser på en ny form for teater med differanse ("difference") som et forløsende sted. Dette innebærer en ikke-aristotelisk representasjon av mennesker og subjekter: Et nytt teater som fosterer en pluralistisk form. Denne nye scenen innebærer at forfattere, publikum og karakterer i teateret ikke blir gjenstand for kunnskapsproduksjon og fastsatte

---

<sup>23</sup> Mark Fortier (1997): *Theory/Theatre*, s. 12

<sup>24</sup> Ibid: s. 7.

<sup>25</sup> Hélène Cixous referert i Jeanelle Laillou Savona (1995): "Problematics of a Feminist Theatre: The Case of A ma mère, á ma mère, á ma ére, á ma voisine", *Theatre and Feminist Aesthetics*, s. 25

<sup>26</sup> Timothy Murray har denne diskursen som utgangspunkt for antologien *Mimesis, Masochism and Mime* (1997).

slutninger, men at teatersituasjonen frembringer problemområder. Deleuze ser på bevegelsen og dynamikken mellom publikum og karakterer i teaterrommet som en mulighet for at det ubevisste kan tre frem.<sup>27</sup> Jean-Francois Lyotard er annen av flere franske teoretikere som er opptatt av det ubevisstes rolle i representasjon og resepsjon, en diskurs som kan ses på som at den bunner i Freuds teorier.

The operations that permit one to deduce the primary message from its performance do not seem to be rulegoverned, as Freud himself acknowledges. The transcription of a libidinal message into symptoms seems to be achieved through irregular, unexpected devices. We may say, and Freud himself says, that the unconscious uses all means, including the most crudely fashioned puns, to stage desire. That seems likely to cut short interpretation, properly speaking.<sup>28</sup>

Deleuzes samarbeidsprosjekt med Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1987), snur opp ned på våre ideer og tankeganger i motsetning til det kapitalistiske subjektdefinerende systemet vi lever i dag. Deleuze/Guattari snakker om hvordan vi mennesker kan være til, uten samtidig å være illusjonsbærende individer i en kapitalistisk hyperrealitet. Mark Fortier beskriver deres fremtidsvisjoner på en kroppsrelatert måte som kan knyttes til Antonin Artauds teatermanisfester:

These becomings entail first of all a different relation to the body: Deleuze and Guattari posit a human entity without a face – to the degree that our notion of face locks us in a certain sense of individuality; they also take up Artaud’s notion of a “body without organs”, a body not subjected to organization and hierarchy.<sup>29</sup>

Antonin Artaud er en foregangsfigur for et teater der ekstreme, besettende og fysiske uttrykksmidler var fundamentale manifeste. Å iscenesette følelser gjennom kroppslige teknikker (“stage desire”), er en måte å lage teater på, som er nær det underbevisste og med kroppen som hoveduttrykk. Artaud har satt den organiske kroppen og umiddelbare relasjoner i teaterrommet på kartet i teatersammenheng:

Man må regne med at skuespilleren har en slags følelsesmuskelatur som svarer til fysiske lokaliseringer av følelsene.

Skuespilleren kan sammenlignes med en virkelig fysisk atlet, men med det overraskende korrektiv at det til atletens organisme svarer en analog følelsesorganisme hos skuespilleren, og som er parallell til den første, en slags dobbeltgjenger, selv om den ikke virker på samme plan.

Skuespilleren er en hjerteatlet.

---

<sup>27</sup> Mine ord etter Gilles Deleuze (1994): *Difference and Repetition*, referert i *Mimesis, Masochism and Mime*, s. 1

<sup>28</sup> Jean-Francois Lyotard (1997): “The Unconscious as Mise-en-Scène”, *Mimesis, Masochism and Mime*, s. 163

<sup>29</sup> Mark Fortier (1997): *Theory/Theatre*, s. 59

Også for ham gjelder denne oppdelingen av det totale mennesket i tre verdener, og følelsenes sfære tilhører ham som hans særegne.

Den tilhører ham organisk.<sup>30</sup>

Jacques Derrida har kritisert Artauds visjon i *Le Théâtre et son Double*, som et motsetningsfullt prosjekt som ikke lar seg gjennomføre: "[...]as for my forces, they are only a supplement, the supplement of an actual state, it is that there has never been an origin."<sup>31</sup> Likevel har Artauds revolusjonerende program vært grunnlag for mange viktige teaterekspesiment. I kjølevannet av Artaud har det oppstått flere kjente teaterteoretikere som har praksisfeltet som utgangspunkt. Eksempel på dette er Jerzy Grotowski med retningslinjer for et *Poor Theatre*. Grotowski motsatte seg enhver form for staffasje som den borgelige scenen var innkapslet i. Han satte skuespillerens arbeid i sentrum, kalte de sceniske utfoldelsene for laboratorium og plasserte publikum som en integrert part i teaterrommet.

[...] there is Jerzy Grotowski's work, in which what is essentially human can only be accomplished in the full embodiment of the *particular* human being, so that, following Artaud, not only the split between representation and the human being is reduced, if not eliminated, but that the rift between mind and body, or as Grotowski puts it, "soul and body", is healed. In this process layers of personality are stripped away until one reaches an "inexplicable unity".<sup>32</sup>

Grotowski la mest vekt på den menneskelige og kroppslige situasjonen mellom skuespiller og publikum i teaterrommet. En dynamisk situasjon mellom scene og sal ble en materialisering av menneskets mentale apparat. Det impulsive ble en samlende faktor av bevisste og ubevisste krefter. Når Grotowski ses ut ifra postmoderne teorier, er det et spørsmål om det er mulig å få skuespilleren til å spille ut det essensielle instinktive mennesket. Grotowski, som først og fremst jobbet med det kroppslige innenfor et aktivt teater, kan med fordel ses i et mer kroppsliggjørende perspektiv. Idet han på lik linje med Artaud, vektlegger kroppen i teoretisk sammenheng, er han en forgangsfigur for den type feministisk tenkning jeg skal nærmere inn på denne oppgaven. En annen fremtredende praktiker og teoretiker er Euginio Barba, som var nært knyttet til Grotowskis *Poor Theatre* på begynnelsen av 60-tallet. På grunnlag av disse erfaringene startet han Odin Teatret, hvor han har fungert som regissør med en samling skuespillere. Odin Teatret har tålt tidens gang, og gruppen feiret nettopp sitt 40 års jubileum. For Barba er det de fysiske handlingene på scenen, og ikke ordene i seg selv, som skaper virkelighet. Barba

---

<sup>30</sup> Antonin Artaud (1938): *Le Théâtre et son Double*. Norsk utgave : *Det dobbelte teater*, oversettelse ved Kjell Helgheim, s. 114.

<sup>31</sup> Jacques Derrida (1997): "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation", *Mimesis, Masochism and Mime*, s. 40, referanse til Artauds utsagn, 6.juni 1947.

<sup>32</sup> Jon Erickson (2003): "The Body as Object of Modern Performance", *Performance, volume 2*, s. 176. Med referanse til Jerzy Grotowski (1968): *Towards a Poor Theatre*. (New York: Clarion)

demaskerer ordenes betydning gjennom skuespillerens fysikk. Dette er ikke uproblematisk, for som Barba selv påpeker i sin samtale med Ingvar Holm, henger dette sammen med en fastlåst måte å oppfatte teater på: ”Det henger samman med ett betinget sätt att se på teater: Teater skal vara ofarlig, den skal inte spegla de komplicerade sambanden mellan fysiologiska processer og sosiala motsättningar.”<sup>33</sup> Jeg spør videre ut ifra dette teaterteoretiske grunnlaget om det er nyttig å bruke teateret som utforskningsområde innenfor den feminine strategien *écriture féminine*, som også kan gå under betegnelsen ”å skrive med kroppen”.

## 1.2 Feminine handlingsrammer innefor teateret

Det går an å snakke om feminine arbeidsmåter innenfor teateret. Hva som skjer når feminisme og teater møtes kan ta alle mulige retninger, men en feminin estetikk har noen grunnleggende motiver i seg. Karen Laughlin snakker om et redefineringsprosjekt:

This project of redefinition is what the present volume understands as “feminist aesthetics”. A basic assumption of Theatre and Feminist Aesthetics is that the exploration and development of alternative philosophies of art (and more particularly, of theatre)- based not on “feminine style” or the recuperation of a female tradition but on radical critique of existing modes of theatre and theatrical criticism – can provide a significant site of intervention in artistic and social practice.<sup>34</sup>

Denne postmoderne holdningen gjør at tradisjonelle former for estetikk, som slutter seg til privilegerte og autonome forhold, ikke lenger blir gjeldende. En slik feminin estetikk blir en måte å se på, et redskap i en politikk og en arbeidsmåte, som ikke vil ivareta en bestemt kanon eller mimesis. For teater og feminisme skaper dette en variabel og ofte konfliktfull dialog innenfor det teoretiske området. Elin Diamond setter gjennom en “gestic feminist criticism” fokus på hva som er viktig i en teaterrettet feministisk diskurs. Berthold Brechts teorier har forandret seg med tiden, samtidig som de har holdt fokus på dialektiske og foranderlige krefter innenfor sosiale forhold. Diamond mener det er nødvendig å gå videre med denne strategien, mot et politisk rettet teater som skal fungere i en samhandling med publikum:

”Yet perhaps all theories that call themselves “feminist” share a goal: the passionate analysis of gender in material social relations and in discursive and representational structures, especially theatre and film, which involve scopic pleasures and the body. Brecht’s theatre theory, written over a 30-year period, constantly reformulates its concepts but it, too, has certain concerns: attention to the dialectical and contradictory forces within social relations, principally the agon of class conflict

---

<sup>33</sup> Eugenio Barba (1983): “Om regi – dramat om staden Ferai, Samtal med Ingvar Holm”, *Teater 2, Tecken, Språk, Struktur*, (red) Ingvar Holm, s 104.

<sup>34</sup> Karen Laughlin (1995): “Introduction: Why Feminist Aesthetics?”, *Theatre and Feminist Aesthetics*, s.11

in its changing historical forms; commitment to alienation techniques and non-mimetic disunity in theatrical signification; “litarization” of the theatre space to produce a spectator/reader who is not interpolated into ideology but is passionately and pleasurably engaged in observation and analysis.”<sup>35</sup>

At rom og kropp blir sentrale punkter i denne diskursen, gjør at det er vesentlig å se på hva slags teaterpraksis som viser seg. Agendaen blir å redefinere i hva slags romlige sammenhenger kvinnelige karakterer og kvinnekropper kan brukes på scenen. Det feministiske prosjektet innebærer å vekke til live en ny og fri kvinnekropp.

It is as if these other/daughters, fictional characters and creators of new fictions, turned their backs on Electra, the Antigone, the Sphinx, and the Medusa of the phallogentric unconscious in order to create their own unconscious where new figures (like Hélène Cixous’s Promethea, Crista Wolf’s Penthesilea, or the comic Desdemona and Juliet of Ann-Marie MacDonald), come forward, victorious and laughing. These figures prefigure other expressions of desire and other forms of creativity through which the voices of other women may at last be able to be heard, to be recognized, and to enter into dialogue.<sup>36</sup>

Når Jeanie Forte på 80-tallet argumenterte for at kvinner nærmest hadde tatt over den postmodernistiske genren i performance kunst, var dette et resultat av en feminin estetikk der kvinnekroppen var selve rommet som skulle redefineres.<sup>37</sup> I dette ser Lizbeth Goodman at kroppen ble teksten, karakteren eller kostymen, og bevegelsene ble symbolske uttrykk for hverdagslige ritualer: ”In this kind of feminist performance art/theatre, the artist’s body becomes the metaphor – a medium through which she invents and interprets her own sense of self, and with which she negotiates and conveys meaning to her audience”.<sup>38</sup> Adrienne Rich har kalt kroppen “the most intimate of geographies”, og kroppen som diskurs har for mange feminister har vært et sted å begynne. Slike prosjekter har gått på å avmystifisere kvinnekroppen for å vinne den tilbake: ”To re-connect our thinking and speaking with the body of this particular living human individual, a woman.”<sup>39</sup> At kroppen kan brukes direkte til slike prosjekt som faller under ”the category of *transformation*” ligger i psykoanalysens domene.

Lundgren/Kroon mener at kroppen ikke burde ses på som låst og bundet i en presosial forståelse: ”[...] an analytic perspective is held that understands the body as ”open” ambiguous,

---

<sup>35</sup> Elin Diamond (2003): “Brechtian Theory/ Feminist Theory; Towards a gestic feminist criticism”, *Performance, volume 3*, s. 306.

<sup>36</sup> Jeanelle Laillou Savona (1995): “Problematics of a Feminist Theatre: The Case of A ma mère, á ma mère, á ma ére, á ma voisine.” *Theatre and Feminist Aesthetics*, s. 36-37.

<sup>37</sup> Lizbeth Goodman (1993): *To Each Her Own*, s 182: Referer til Jeanie Forte, “Female body as text in women’s performance art”, *Women in America*, (ed.) H.K. Chinoy, NY Theatre Communications Group, 2<sup>nd</sup>, 1987), p 378.

<sup>38</sup> Lizbeth Goodman (1993): *To Each Her Own*, s. 182.

<sup>39</sup> Elsbeth Probyn (1992): “Theorizing through the Body”, *Woman Making Meaning*, s. 84: Referanse til Adrienne Rich(1987): “Notes towards a Politics of Location”, *Blood, Bread and Poetry*. (London: Virago Press)

a *dynamic body* that is at the same time both created and creating, both interpreted and interpreting, both determined and determining; a (discursively and socially constructed) body able to pose resistance.”<sup>40</sup>

### 1.3 Rekonfigurering i teaterrommet

Når Luce Irigaray omformulerer hulelignelsen til Platon<sup>41</sup> i ”The Stage Setup”, er det som om hun ominnreder en typisk ”mannlig” metafysisk scene:

The myth of the cave, for example, or as an example, is a good way to start. Read it this time as a metaphor of inner space, of the den, the womb or *hysteria*, sometimes of the earth – though we shall see that the text inscribes the metaphor as, strictly speaking, impossible. Here is an attempt at making metaphor, at trying out detours, which not only is a silent prescription for Western metaphysics but also, more explicitly, proclaims (itself as) everything publicly designated as metaphysics, its fulfilment, and its interpretation.<sup>42</sup>

Når Luce Irigaray i denne teksten utsetter hulemyten for en snuoperasjon, reverserer prosesser og sirkulerer akser av symmetri, bli det som en utfoldelse i teatertriks og en lek med representasjonsformularer.

På liknende vis utsetter prosjekt *Blå Bobler* et konvensjonelt teaterrom for grensesprengende operasjoner, der den klassiske frontalscenestrukturen blir eksponert, reformulert og omformulert.

Prosjekt *Blå Boblers* innledende tema handlet om kvinners vanskeligheter med å kommunisere ut seg selv gjennom et talespråk; det er som om de lever inne i lukkede rom eller bobler.

Teaterekspperimentet *Blå Bobler* skulle handle om en av de rammene et slikt tema kan fungere i. Hele teaterrommet skulle være en bærer av handling: En rekonfigurering av dialogen mellom scene og sal var et av de viktigste prinsippene for prosjektet. Målet for prosjektet var å vekke grensesprengende transformasjoner i det sceniske rom. Dette skulle skje gjennom en feministisk type regi og estetisk idé, som ikke var avhengig av et strukturert talespråk eller en konvensjonell logikk i teaterrommet. De universelle, både virkelige og fiktive, dialogene i kropper og rom skulle gi en retning for et mer ”boblende” teatralt fenomen. Laboratorieforsøket skulle være en scenisk, musikalsk og geometrisk utfoldelse over tilsynelatende motsetninger og problematiske forhold

---

<sup>40</sup> Lundgren, Kroon (1996): ”Den öppna kroppen och det låsta könet”, *Sosiologi i dag*, nr. 4, 1996, s.79.

<sup>41</sup> Luce Irigaray (1997): ”The Stage Setup”, *Mimesis, Masochism and Mime*, referanser til Platon er her gjennom tekstens oversettelse ved Gillian C. Gill, *The Dialogues of Plato*, (Oxford University Press, 1953).

<sup>42</sup> Luce Irigaray (1997): ”The Stage Setup”, *Mimesis, Masochism and Mime*, s. 63



mellom kjønn, og forskjellige typer mennesker og roller. Dette skulle publikum være en sentral del av, og publikum ble engasjert i forskjellige posisjoner og roller. Jeg ville som regissør utforske hvordan det feminine hadde muligheten til å oppløses som et entydig begrep i scenerommet gjennom en type likestilt dramaturgi mellom rom, kropp og tekst.

Målet for prosjektet var å vekke grensesprengende transformasjoner med kropper i rom og gjennom tekst. Det umiddelbare som en egen kvalitet var en sentral faktor i denne prosessen. De medvirkende ga spennvidde til historien og regien, der aktørene hadde både med seg sitt eget kunstneriske arbeid/teknikk og eget liv inn i arbeidet med prosjektet. Prosjektet etterstrebet en positiv forløsning i teaterrommet, en slags poetisk tilstand av fruktbarhet og dynamikk, på linje med ”å skrive med kroppen” og ”a dynamic body”<sup>43</sup>. Prosjekt *Blå Bobler* brukte deler av Caryl Churchills dramatiske tekst ”Traps”<sup>44</sup> som illustrerer oppløsningen av et hierarkisk språk og kjønnsrollemønster. Churchills feministiske prosjekt ligger innenfor språket, og på et brechtiansk grunnlag blir de kjønnslige karakterene fremmedgjort som sosiale konstruksjoner. Jeg ønsket som regissør for *Blå Bobler* å ha en strategisk dynamikk bort fra kvinnelige rollers objektstatus. Som en metafor for denne snuoperasjonen ble ikke bare språket, men også teaterets egne konvensjoner og fastlåste betydningsrom utsatt for en oppløsning og romliggjøring.

Med utførelsen av laboratorieforsøket *Blå Bobler* hadde jeg en feministisk tematikk og et romlig fokus med i mitt eksperiment, men i likhet med Barbas erfaringer ovenfor, er det ikke uproblematisk å få publikum med på notene. For som Barba viste til ovenfor og Niels Lehmann<sup>45</sup> beskriver her; ”[...] vore tenkemåder i høj grad sætter grænserne for, hvordan vi er i stand til å producere og recipiere kunst.” Dette fører meg på teatervitenskapelig jakt etter en pragmatisk dynamikk. Lehmann snakker om Rortys pragmatiske alternativ i *Performance Positioner*, der man åpner opp for en fullstendig relativisme og henstiller seg til aktiv verdiproduksjon. ”Pragmatisk set må den enkelte performancekunstner (liksom alle andre) acceptere å måtte udpeke sin egen retning.”<sup>46</sup> Rorty avstår fra å beskjeftige seg med metafysikken problemer ”træder man først ind, sidder man ubehjælpeligt fast”<sup>47</sup>. I teorien har scenekunst enorme muligheter til å utvide vår begrepsoppfattning om for eksempel kjønn og teater, og virkelig stå utenfor tradisjonelle hierarkiske forhold, men det er som Lehmann påpeker et problem å avstå

---

<sup>43</sup> Jeg referer her til mulighetene gjennom *écriture féminine* - ”å skrive med kroppen” og en psykoanalytisk forståelse av kroppen som ”a dynamic body”.

<sup>44</sup> Caryl Churchill (1978): ”Traps”. Prosjektet brukte en egen oversettelse av utvalgte tekstpassasjer.

<sup>45</sup> Niels Lehmann (2001): ”Performance etter dekonstruksjonen”, *Performance Positioner*, s. 64

<sup>46</sup> Ibid: s. 79

<sup>47</sup> Ibid: s. 77

helt fra metafysisk sammenheng. Jeg vil se nærmere på om det er mulig å unngå Lehmanns påståtte metafysiske felle ”å legge representasjonsproblemet til grunn for det kunstneriske arbeidet”<sup>48</sup>. Jeg kommer til å gjøre dette gjennom et møte mellom prosjekt *Blå Bobler* og Hélène Cixous sin *écriture féminine*, for å se nærmere på om teateret som et feminint utopia kan være med i en slik diskurs.

---

<sup>48</sup> Ibid: s. 77

## **Del 2 *Blå Bobler* i laboratorieforsøk**

Jeg skal nå omhandle det praktiske prosjektet *Blå Bobler* som la grunnlaget til denne oppgaven. Teaterfenomenet *Blå Bobler* inngår her som to laboratorieforsøk med fem utøvere og et besøkende publikum i teaterrommet. Jeg skal først redegjøre for de romlige, fiktive og kroppslige forholdene som la grunnlag for prosjektet, for deretter å vise til de resultatene som oppstod under laboratorieforsøkene med publikum. Det er nødvendig med en forståelse av at prosjektet er et alternativt teaterfenomen.

### **2.1 Rom, roller og kropper**

De viktigste romlige strukturene i teaterrommet *Blå Bobler* skulle være scenografi med publikum og utøvernes koreografiske baner. Publikum skulle gjennom plasseringer i rommet utgjøre en form for kroppslig scenografi og utøverne skulle være bevegelige romlige enheter gjennom koreografi. Det kroppslige utfoldet seg også gjennom utøverenes forskjellige måter å gestalte dramatiske funksjoner og roller på. Performance verdier med konseptrelaterte handlingsrammer var selve grunnideen for alle utøverne. I tillegg hadde de forskjellige utøverne passasjer der tekst og handlingsramme fra ”Traps” som ga mer innlevelse i et fiktivt materiale:

- Utøver nr.1 er som mannlig skuespiller, med innlevelse, en gestaltning av de tre mannlige karakterene fra ”Traps”: REG, ALBERT og DEL.
- Utøver nr. 2 er først og fremst en kvinnelig improvisatorisk rettet danser, og går dessuten inn i en tekstplassasje fra ”Traps” som karakteren SYL i del 2.
- Utøver nr. 3 er en mannlig sanger og vokal i rommet. Han har også rollen som en overordnet betrakter (publikummer) i rommet. Dessuten går han inn som en generell motpart til DEL i en tekstplassasje i del 3.
- Utøver nr. 4 er en kvinnelig performanceutøver med temaet den undertrykte, utstøtte og språkløse kvinnen.
- Utøver nr. 5 er en kvinnelig skuespiller som spiller ut sjamanen, heksen og det instinktive i rommet. Hun går også inn som den mannlige JACK i en tekstplassasje fra ”Traps”.
- En person i redningsvest er en servicerettet instans, og samtidig et symbol på livets dødelighet.

Med utgangspunktet i det tomme boblerommet, er de sceniske strukturene med stoler og publikum i posisjoner, inspirert av de tre planetene Venus, Mars og Pluto sine geometriske baner rundt solen. Dette skulle gi et spill mellom naturlige former, symbolske og fiktive verdier i rommet. Mars sin bane er rett og aggressiv, og skal med disse funksjonene gi en mannlig rytmask

kvalitet i rommet. En sirkelform som fungerer lik Venus sin bane, og er ment å skulle gi en kvinnelig rytmisk kvalitet. Den ovale banen skal fungere som Pluto, med en rytmisk spesielt dynamisk kvalitet med en androgyn verdi. I denne symbolske fiksjonsrammen skal utøverne inneha forskjellige energier og baner i rommet. De blir karikaturer i forhold til en romlig identitetsform:

Bilde 1:



- Utøver nr.1 er den ”vanlige” mannen som helst går på rette linjer. Nr. 1 ble spilt av Gunnar Franck.

Bilde 2:



- Utøver nr. 2 er den kjempende og umiddelbare kvinnen som helst finner sine egne veier. Nr. 2 ble spilt av Elizabeth Lyseng.

Bilde 3:



- Utøver nr. 3 er den offisielle mannen som helst sitter i en kontorstol og ser rett på deg. Nr. 3 ble spilt av Lars Martin Lillerovde.

Bilde 4:



- Utøver nr. 4 er den ”vanlige” kvinnen som presses inn på linjer eller i sirkler. Nr. 4 ble spilt av Ellen Lorenzen.

Bilde 5:



- Utøver nr. 5 fungerer som primærmennesket, den androgyne og samtidig allsidige. Nr. 5 ble spilt av Runa Stoltenberg Dahl.

For å trekke frem et eksempel på denne symbolladete og samtidig tilstedeværende tilstanden utøverne arbeider i, skal nr. 5 i primærfasen før posisjon 1 virkeliggjør seg, være den første til å sette kreftene i sving i rommet med sin koreograferte ovalformede bane i rommet. Funksjonen til nr. 5 skal gjennom hele laboratorieforsøket være med en rituell og rytmisk funksjon. Nr. 5 fører publikum sammen med forskjellige sceniske løsninger og forestillingens overordnede rytme. På de stedene hun synger i overtoner skal hun virke mer instinktivt, tonalt på publikum enn som en visuell faktor. Hun er kledd som en blanding av heks og indianerkvinne, med fjær, skjell, steiner og bark hengende i skjørtet sitt. Dette skal gi henne en sjamanistisk kvalitet, som heller ikke trenger spesielt visuelt fokus. Det mulig til enhver tid å høre eller føle henne i rommet, og det er rytmen, energien og de tonale svingningene i rommet som bærer hennes funksjon. At hun beveger seg i en ovalformet bane, skal gi en energisk dynamikk i rommet ut ifra prosjektets oppbygde betydningsverden. Nr. 5 skal være som selve utgangspunktet for et menneskelig vesen. I tillegg bringer nr. 5 med en egen personlig kvalitet i rommet, der hun som utøveren i rommet arbeider med sitt eget utviklingsprosjekt. Dette betyr at når hun synger overtoner eller gjør sine handlinger som skuespiller i rommet, inngår dette ut ifra en egen interesse i temaene. Nr. 5 bringer sin fortid og fremtid som skuespiller, og blander dette i arbeidet med rollen i boblerommet.

## 2.2 Konsonans – dissonans som romlig tekst

En dramaturgisk faktor i boblerommet var de strukturelle, rytmiske og melodiske samklang og misklang (konsonans og dissonans). En forståelse av forholdet mellom de melodiske og geometriske kvaliteter i rommet, lå gjennom Johannes Keplers<sup>49</sup> ideer om verdensharmonier.

---

<sup>49</sup> For denne delen av prosjektet ble hovedoppgaven til Geir Vang (2003): *Keplers Konsonansteori*, sentral. Vang mener i sin innledning følgende: ”Johannes Kepler, *Harmonices Mundi Libri V* (1619) – [...], lanseres teorien om en universell harmoni – den altgjennomstrømmende verdensharmonikk. Med dette verket inntar Kepler en sentral

”1. Keplers utgangspunkt var eksakt målte astronomiske observasjoner, som viste seg å være i overensstemmelse med bestemte musikalske skalaer.[...] 3. Det er planetenes ekstreme vinkelhastighet i forhold til solen som bærer de musikalske proporsjoner i kosmos.”<sup>50</sup>

For prosjektets del kommer disse forholdene frem mellom scenografi/koreografi og rytme/melodi og gir rommet en tekstlig kvalitet, som en slags oppskriftsbok gjennom de forskjellige fasene i *Blå Bobler*. Når publikum sitter på rette linjer i posisjon 1 går nr. 3 i rette koreograferte baner med vokale sirenelyder i kvintintervaller, som igjen korresponderer til planeten Mars sin geometriske bane og rytme/melodi.<sup>51</sup> Når det gjelder Venus sin elliptiske bevegelse avviker den så svakt fra sirkelformen at dens egenmelodi ikke fanges opp innenfor det tradisjonelle notasjonssystemet. Dette gjør til at stillhet innleder posisjon 2 til en sirkelform i rommet. Den kromatiske halvtone<sup>52</sup> skal oppstå i prosjektet, først og fremst som en fysisk stemning i rommet gjennom sirkelformer og bevegelser som skaper lyden av jevne svingninger. Et eksempel på at den kromatiske halvtone berøres gjennom melodi, er når nr. 3 nynner ”Se min kjole”, hans vesen er drømmeaktig og sangstemmen tilnærmet melodisk i konsonans med den sceniske strukturen i posisjon 2. Til forskjell fra Venus har Jupiter en dynamisk karakter i sin elliptiske bevegelse. I posisjon 3 bruker nr. 3 vokalen ”Pink Panther Theme” som samspiller med Jupiters kvalitet og melodi, den lille tersen.<sup>53</sup> Vokalen fungerer slik at den kommer og går i rommet. En dynamisk stemning skapes også ved at nr. 5 nå tar i bruk gulv og vegger der hun skaper rytmiske lyder i tersliknende intervaller med føttene og naturgjenstander fra skjørtet; (steiner, pinner etc.). Denne strukturen gjør til at prosjektet har en base av rytme, melodi, koreografi og rom som bærer like stor tekstlighet som talespråket. Dette skaper igjen en likestilt dramaturgi der konsonans og dissonans kan oppstå mellom forskjellige formmessige plan. Det kan dermed utvikle seg et spill ut fra strukturer, ikke bare i språklig, men også i rytmisk, melodisk og romlig forstand.

---

posisjon innenfor den retning i europeisk åndshistorie som Andreas Speiser omtaler som *Die mathematische Denkweise* (1952), eller som på norsk vanligvis går under betegnelsen den pytagoreiske tradisjon. Ett av den pytagoreisk-platonske tradisjons vesenskjenntegn er overbevisningen om at det eksisterer et universelt sammenføyningsprinsipp, et harmoniaprinsipp, som mennesket gjennom sine erkjennelseskilder har mulighet til å komme i kontakt med.”

<sup>50</sup> Geir Vang (2003): *Keplers Konsonansteori*, s.72

<sup>51</sup> Ibid: s.74: ”Mars’ musisk-harmonikale bevegelse realiserer kvintintervallet. Forholdet mellom vinkelhastighetene i perihel og aphel er 3:2.”

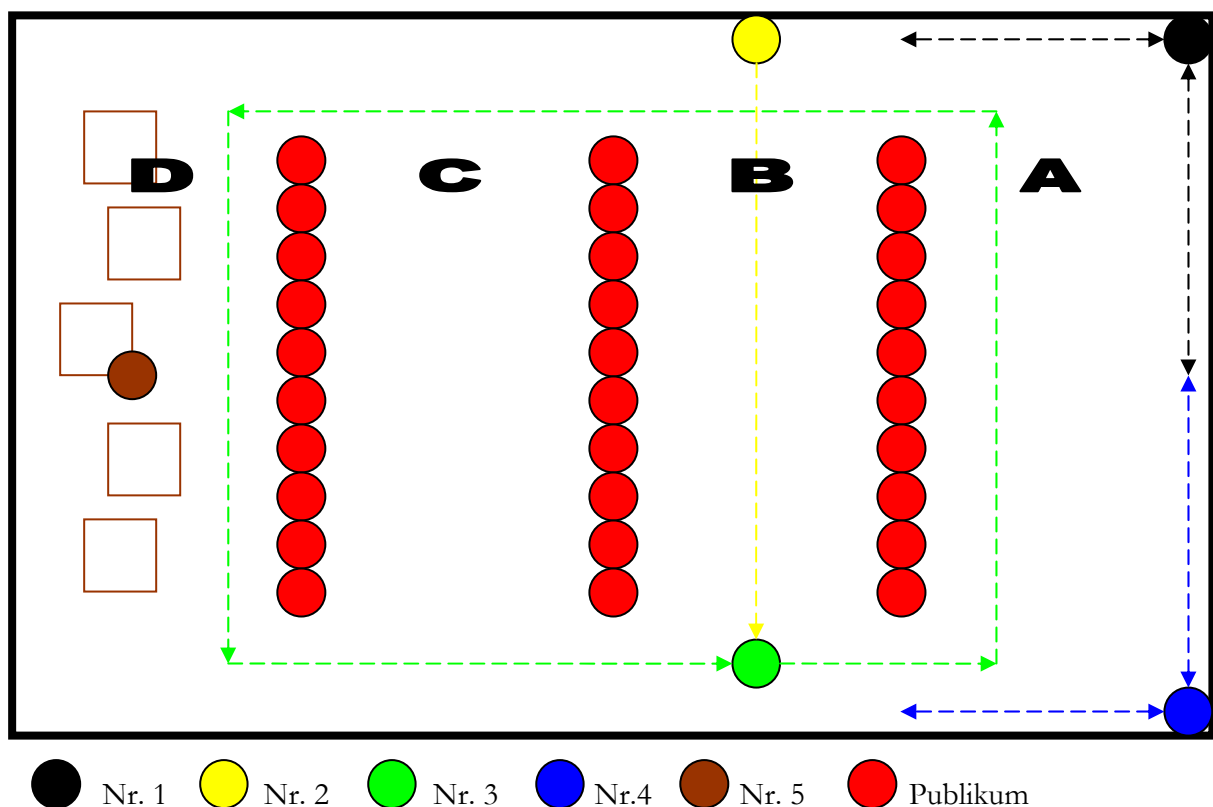
<sup>52</sup> Ibid: s.74: ”Forholdet mellom vinkelhastighetene er 24:25. Intervallet er den kromatiske halvtone.”

<sup>53</sup> Ibid: s.73: ”Forholdet mellom Jupiters vinkelhastigheter i perihel og aphel er følgelig 6:5 [...]Det intervallet som oppstår som følge av Jupiters ekstrempunkbevegelse er den lille ters.”

## 2.3 Et rom av teater

Bruksanvisningen: En person i redningsvest er inngangen til laboratoriet. Personen står i gangen utenfor boblerommet og deler ut bruksanvisninger til publikum. Der står det punktvis hvordan publikum er ment å bidra til boblerommets forskjellige oppbygninger. Publikum kan lese at i boblerommets første del står det 30 stoler plassert på tre rekker. Et glass med hvitvin står på alle de stolene publikum kan sette seg på, og de får vite at de kan drikke vinen i glasset. Det står tre tomme stoler utøverne skal bruke i løpet av forestillingen, og en annen stol med en ekstra redningsvest og et brannslukningsapparat. Til slutt står det på bruksanvisningen en advarsel om at det kan oppstå fysisk kontakt mellom utøvere og publikum.

Figur 1



Figur 1 viser posisjon 1 i boblerommet med utøvere og publikum på plan A, B, C og D.

Livet i rommet: Rommet er levende idet publikum kommer inn. Alle utøverne oppfyller bestemte startposisjoner, utenom nr. 5 som synger i overtoner mens hun går i en elliptisk bane rundt publikum i det de setter seg. Utøver nr. 2 er som klistret opp mot venstre scenevegg på nivå B. Føttene danser riktignok mot veggen, og noen ganger står nr. 2 på hodet med bena i

dialog med veggen. Det er som om hun både er fastlåst og i bevegelse samtidig. Alt i kroppen til utøver 2 er i en konstant dynamisk bevegelse, og hun er det spirende livet i rommet.

Brudd: En sirenelyd gir startskuddet til utøverne nr. 1 og nr. 4 sine parallellbevegelser langs veggene på nivå A. Mannsfiguren nr. 3 gir fra seg sirenelyden, og han beveger seg i rommet i en stor firkantet bane på utsiden av publikumsrekkene. Han marsjerer systematisk i rette linjer med den pulserende vokale sirenelyden. Disse sirenelydene har tatt over for overtonene, og nr. 5 trekker seg tilbake bak bakerste publikumsrad. På nivå D tegner hun store firkanter på gulvet med en gjenstand som henger fra skjørtet på heksekostymet sitt. Idet en interaksjon mellom nr. 1 og nr. 4 utfolder seg, går den tidligere dominerende nr. 3 og setter seg tilbake til sin utgangsposisjon i sin kontorstol på nivå B. Han begynner igjen å betrakte rommet med publikum og aktører intenst fra sidelinjen. Når nr. 1 stopper opp på en abrupt måte, og plukker opp en stokk, tiltrekker han seg all oppmerksomhet. En rettlinjet struktur utvikler seg, der publikum ser rett fremover i rommet på en utøver som går frem og tilbake på rette linjer.

Tekstens frembrudd: Nr. 1 begynner med energiske og taktfaste bevegelser samtidig som han sier en tekst. Nr. 1/REG tar opp en stokk og lager en lyd i luften med den, han begynner nå en linjert handlingsrekke i form av bevegelser med tekst. Han ser rett mot publikum og forteller sin historie slik: ”Ah, beklager, forstyrrer jeg?”<sup>54</sup>, sier han kaldt med sterk fysisk innlevelse. Nr. 1/REG banker i veggen igjen med stokken og lager en lyd i luften med den og fortsetter: ”Jeg banket på, men dere hørte kanskje ikke? Jeg ser etter Jack Slade. Slade, Jack! Bor ikke han her? Han er min svoger, en ung uflidd type. Har det ikke vært noen og spurt etter han? En kvinne.”<sup>55</sup> Han stirrer så mot publikum: ”Beklager så meget at jeg forstyrrer på denne måten. Har du sett Christie?”<sup>56</sup>, spør han så mekanisk om og om igjen, mens han innlevelseaktig og realistisk leter rundt i rommet med blick og bevegelser. Nr. 1 virker videre i en frustrert rytmikk og presser nr. 4 inn i et hjørne. ”Det er henne jeg egentlig leter etter, og hun leter etter Jack.”<sup>57</sup>, sier han midt i denne seansen. Etterpå presser han nr. 4 helt bort i venstre hjørne mens han sier flere ganger at han leter etter ”Christie”.

Veien for nr. 4: Når nr. 4 blir presset inn i hjørnet av nr. 1 og stokken hans, og etter å ha blitt herset med langs hele nivå A, tar hun opp en hvitvinsflaske og begynner å drikke av den. Hun søler mye nedover kjolen og blir mer og mer beruset, mens hun samtidig spiller seg i sideveggen.

---

<sup>54</sup> Caryl Churchill (1978): ”Traps”, s.77: Prosjektet brukte en egen oversettelse av utvalgte tekstpassasjer.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.



Hun begynner å gå langsomt nedover rommet langs publikumsrekkene. Men det er som om hun har problemer å gå på den rette linjen. Ved siste publikumsrekke går hun med omstendelige skritt gjennom de opptegnede firkantene nr. 5 har laget på gulvet. Det er som en uendelig vei å gå for nr. 4, det er som om hun er fanget i en labyrint.

Møtet mellom nr. 1 og nr. 5: I sin leting i rommet etter Christie og Jack, møter nr. 1/REG tilslutt nr. 5/JACK på nivå B. Utøver 1/REG står først stille og det er som han snakker til seg selv: ”Dette må være en misforståelse. Du ga beskjed om å avvise meg i døren. Jeg tror ikke dette vil gi oss problemer, men det som er interessant er at dere må ha ventet at jeg skulle komme. Jeg stakk bare innom for å kjøre Christie hjem.”<sup>58</sup> Nr. 5/JACK kommer vandrende oppover rommet mot nr.1/REG som allerede står på nivå B. Hun/han (nr. 5/ JACK) svarer med en messende tone over sine replikker: ”Hun har ikke vært her.”<sup>59</sup> Nr. 1/REG sier mer stresset nå: ”Hun snakket noe om å dra og besøke deg. Så jeg kjørte opp. Ny Volvo siden du så oss sist. Så nå hvor er hun?”<sup>60</sup>. Nr. 5/JACK svarer: ”Hvor kan hun være”<sup>61</sup>, og dialogen<sup>62</sup> fortsetter på underlig vis synes nr. 1/REG:

REG: Akkurat, jeg på komme meg av gårde da.

JACK: Som du vil.

REG: Helt ærlig, når jeg tar i betraktning denne bisarre måten jeg har blitt tatt i mot, har jeg store vanskeligheter med å tro på det du sier.

JACK: Hun dukker opp.

REG: Jeg vet aldri når hun tar kontakt med deg. Det kommer frem senere.

JACK: Du tror ikke på meg.

REG: Dette er typisk. Denne mistilliten står ikke i forhold til min faktiske karakter. Du lager problemer der det kunne være normale forhold. Man kan jo ikke lenger gå nedover en normal gate eller spise middag i en normal restaurant lenger. Det finnes rett og slett ikke noe normalt lenger.

JACK: En flokk gjess fløy sørover.

REG: Har du hørt noe fra Christie?

JACK: Hun er på vei.

REG: Jeg har ikke tenkt å bli værende. Jeg drar på puben, jeg trenger en dobbel whisky.

---

<sup>58</sup> Ibid: s. 78

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid: s 78-80

JACK: Jeg sendte en tankeoverføring.

REG: Dette er litt av et sammentreff. Det kommer an på hvor ofte du prøver å tenke på Christie.

JACK: Tankeoverføring!

REG: Det kommer an på hvor ofte du sender en tankeoverføring. Du har ikke hørt noe fra henne? Ringte hun i går kveld, eller var det i dag tidlig? Jeg har ikke tid til disse religiøse forestillingene. Det har ikke Christie heller. Dette er ikke noen grunn til å skape en tragedie.

Etter denne dialogen begynner nr. 1/ REG å vandre innestengt mellom de to publikumsradene på nivå B. Han gjentar flere ganger; ”Kan du vennligst åpne den døren? Jeg spurte deg, kan du vennligst åpne den døren?” Nr. 1/REG banker med stokken sin mot publikumsstolene.

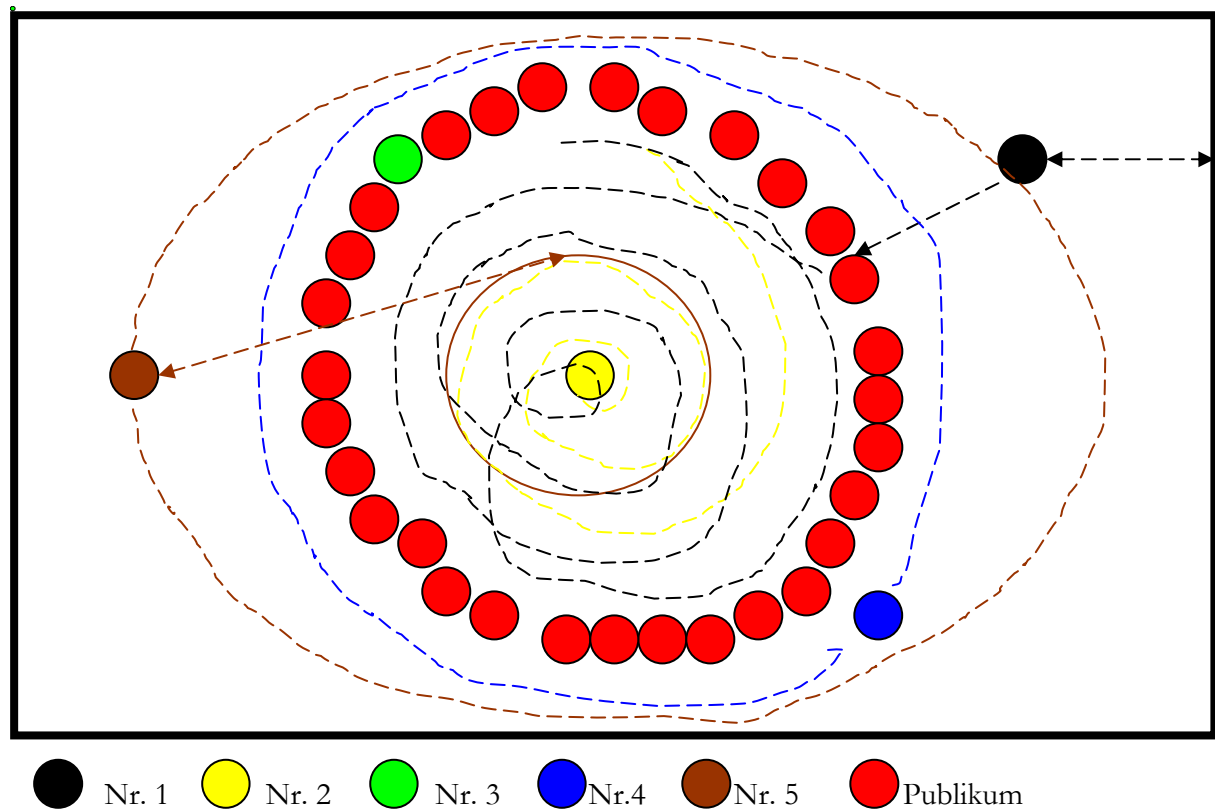
Overgangen til ny fase med bobleformer: Denne dialogen mellom nr.1/REG og nr. 5/JACK ender i at nr. 1/REG begynner å ødelegge de rettlinjede strukturene i rommet. Frustrasjonen over å ha kommet til kort i dialogen med nr. 5/JACK vises gjennom en fysisk handling ved at han bryter seg gjennom publikumsrekkene. Publikum må flytte stolene sine til side, og de rette linjene brytes. Etter hvert begynner nr. 1 å kaste seg gjentatte ganger mot veggen på venstre side av nivå A, samtidig som nr. 2 kaster seg ut i en dans full av spinnende sirkelformasjoner spredt rundt i rommet. Hun danser seg mer og mer inn i et boblestoff hun har hatt med seg på sin rettlinjede ferd gjennom nivå B. Til slutt danser hun helt inntullet og som en bobleform. Nr. 4 har kommet ut av labyrinten og frem til ballongene på høyre side av nivå D. Helt oppslukt av ballongenes verden, danser hun som i sakte film: Hun kaster ballonger opp i luften, og så studerer hun intenst ballongene på vei ned. Nr. 3 forfølger først nr. 2 med vokalen ”Like A Virgin”<sup>63</sup>, og deretter finner han nr. 4 i ballongleken og synger vokalen ”Se min kjole”<sup>64</sup>. På dette tidspunktet blir nr. 4 ekstremt selvbevisst på kjolen sin, og hun ender opp i en til en slags spasmeaktig dans rundt sin egen akse. Dette blir følgende blikksekvens: Publikum ser på nr. 3 og nr. 4, nr. 3 ser på nr. 4 og nr. 4 ser på seg selv.

---

<sup>63</sup> Vokalen til nr. 3 er inspirert av ”Like A Virgin” (1984): Produsert av Nile Rodgers, Stephan Bray og Madonna

<sup>64</sup> Vokalen til nr. 3 er inspirert av barnesangen ”Se min kjole”: Melodi, Gunnar Nyborg Jensen

Figur 2



Figur 2 viser posisjon 2.

En ny posisjon opptrer: Etter hvert begynner nr. 5 å gå i en ellipseformet bane rundt rommets handlinger, hvor hun igjen begynner å synge i overtoner. Denne gangen er det som om nr. 5 tar over for nr. 3 sine vokalprestasjoner. Den servicerettede personen i redningsvest begynner med flyvertinnelignende bevegelser å lede publikum inn i en sirkelformasjon som skal danne posisjon 2. Nå har nr. 2 havnet som senter og fungerer med sentrifugalkraft i en spiralliknende dans innover mot midten av rommet. Når publikum til slutt sitter i en sirkelformasjon rundt nr. 2, blir hennes karakter mer rolig, nesten passiv og apatisk. Nr. 1 ligger pustende og pesende på utsiden av publikum. Han virker utslitt etter gjentatte konfrontasjoner med veggen. Utenfor sirkelen vandrer nr. 4, som har begynt en sirkulær og stillferdig vandring tett bak publikums rygger. Nr. 3 triller etter hvert rolig inn blant publikum på kontorstolen sin. På dette stadiet er det kun nr. 5 som har dynamisk karakter. I form av lyder hører vi hennes trampedans mot gulvet idet nr. 1 kryper inn i sirkelen.

Ekskludert fra det gode selskap: Nr. 4 går i del 2 i en sirkulær bane i rommet utenfor rundt publikum. Hun begynner etter hvert med en særegen og stillferdig dans med gulvet. Hun faller og reiser seg i et evighetspreget modus, som publikum tar liten notis av. Nr. 1 sine utageringer

med ALBERT, og interaksjonen mellom nr.1/ALBERT og nr. 2/SYL i senter, tar all oppmerksomheten i rommet.

Klaustrofobi: Nr. 1 blir innenfor sirkelen karakteren ALBERT, og han tar opp to fingre og presser de mot tinningen som om han skal skyte seg selv. Denne karakteren har også sitt særegne språk og en egen form for kommunikasjon med omverdenen. ”Høljer ned!”<sup>65</sup>, sier han med voldsom kraft. Han begynner å løpe rundt og rundt innelukket i publikums sirkelbane. Nr. 1/Albert prøver deretter å legge seg nr. 2 i senter av sirkelen, men til ingen nytte. De ender opp i en liten dansesekvens sammen. Her måles krefter, med tiltrekning og frastøtning, men uten vinnere. Når nr. 1/ALBERT igjen blir desperat, begynner han på nytt å bevege seg rundt og rundt i sirkelen. Denne gangen går han i stakkato og snur seg tidvis tilbake, som om det er noen som forfølger han. ”De er ute etter meg!”<sup>66</sup>, sier han og søker igjen mot nr. 2 i senter av sirkelen og stopper opp. Nr. 1/ALBERT forteller her en historie: ”Fletcher later som om han vil ta meg med for å se på pornofilm. Egentlig prøver han å finne ut om jeg er kommunist.”<sup>67</sup> Så reiser nr. 1/ALBERT seg og begynner å løpe rundt igjen mens han roper ut: ”Jeg sier at kona ikke liker det.” Plutselig kaster nr. 1/ALBERT seg dramatisk og høylydt ned på gulvet og forteller videre: ”Det høljer ned, folk ser rart på meg og bikkja bjeffer på meg også. Jeg pleide å klappe denne bikkja.”<sup>68</sup>

Det er som nr. 2 virker både tiltrekkende og frastøtende, synlig og usynlig. Igjen prøver nr. 1/ALBERT å få kontakt med nr. 2: ”Jeg holder på å få influensa”<sup>69</sup>, klager han. Så svarer endelig nr.2: ”Det er nok bare en forkjølelse.”: ”Influensa!”<sup>70</sup>, svarer nr. 1/ALBERT, han skriker det ut og begynner å løpe rundt og rundt mens han fortsetter sin historie:

”Folk ser rart på meg, og ikke bare det. Det er noen som følger etter meg også. Jeg kunne ha fortalt det før, men jeg ville være sikker først.. Han holder en distanse. Han tror jeg ikke legger merke til det. Han tror han er usynlig. Lys brun regnfrakk, ganske høy, mellom tretti og førti år, smalt ansikt, mørkt hår; ikke lenge før han mister alt. Han bruker ikke hansker! (pause) Jeg ser meg ikke rundt hele tiden, hva tar du meg for? En dag regnjakke, neste dag håret, jeg bygger det hele opp!”<sup>71</sup>

Nr. 2 begynner etter hvert å bli mer bevegelig. Hun snor seg nå som en larve i en kokong, hun er som i dvale og språket hennes kommer ut som en del av en kontinuerlig kroppslig bevegelse.

---

<sup>65</sup> Caryl Churchill (1978): ”Traps”, s. 73: Prosjektet brukte en egen oversettelse av utvalgte tekstplasser.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Ibid: s. 74

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ibid.

”Er det alltid samme mannen?”<sup>72</sup>, spør hun i en slags flytende tale handling. Til forskjell fra Nr. 1/ALBERT, som svarer kontant: ”Føflekk på kinnet!”<sup>73</sup>. Det som om det er han som har funnet ut av det og er fornøyd. Nr. 1 blir plutselig stående. Nr. 2 begynner en endeløs bevegelse og endeløs tale som karakteren SYL. Hun snakker og snakker, rolig og ubestemt, ordene siler ut om babyen, om hvitvinen hun drikker, og at babyen får smake på slik at den sover godt:

”Jeg la henne ned for å sove klokken ett. Men jeg visste at hun ikke ville roe seg på egen hånd, så jeg vugget henne og prøvde igjen, men jeg visste at hun ikke ville. Det er min egen feil. Hvis du tror en baby kommer til å skrike så gjør den det. Men hvordan skal man tenke på at en baby skal sove når den bare ikke gjør det. Så jeg prøvde å la henne skrike. Akkurat som folk sier det er bra for lungene og (pause) hvorfor skulle ikke hun være ulykkelig en stund? Alle andre er det, jeg er det, (pause) bare skrik! Hun har ingen rett. Det er umulig å gjøre det riktige med de så hvorfor (pause)? Men jeg klarer aldri å høre på skrikingen hennes. Jeg får dårlig mage. Så jeg tar henne opp og gir henne litt hvitvin. Hun liker det. Det gjør til at hun roer seg. Hun lar meg legge henne ned selv om hun ikke sover, (pause) bare søt. Jeg følte meg bra. Jeg følte meg helt bra helt til hun starter igjen kvart på tre. Så denne gangen har vi begge litt hvitvin og hun vil ikke stoppe skrikingen. Jeg rister henne, Albert. Ikke hardt med (pause)et rist. Hun skrek så hardt jeg måtte legge henne ned, jeg visste ikke hva jeg skulle gjøre. Så etter en stund la jeg henne i barnevognen og vugget henne fordi hun sovner ofte når vi er ute og går men det regnet så mye og skoene mine har et stort hull så jeg la babybagen på hjulene og dyttet henne frem og tilbake, du vet, vugget henne[...].”<sup>74</sup>

Nr. 2 /SYL fortsetter og fortsetter helt til nr. 1/ALBERT stivner til og skriker ut: ”Hold opp!”<sup>75</sup>. Nr. 2, nr. 4 og nr. 5 faller sammen på gulvet. Rommet blir brått stille.

Tyngdepunkter: Når alt blir stille i rommet brytes dette nullpunktet av at nr. 1/ALBERT får en aggressiv funksjon og han virker truende med preg av en overgriper. Akkurat som nr. 1/REG tidligere, begynner nr. 1/ALBERT å eskalere i energi utover i sirkelen og presser seg mot publikumsgrensen. Han presser grensene i denne formen så mye at han sprenger ut av den på flere steder. Denne handlingsrekken blir forsterket gjennom følgende monolog. Med en ustopkelig energi i kroppen peser han følgende ord ut:

”Ikke alle i uniform er fra Viken og det finnes alle typer normalt tøy. Du åpner ikke for alle som ringer på. Folk, som spør deg om noe og de vet navnet ditt, kan lede deg hvor som helst. Detaljene er overført til en datamaskin. Hva mener du med at jeg er umulig å bo sammen med?”<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid: s. 75

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid: s. 78

Nå begynner nr. 3 å skifte posisjoner i sirkelen. Publikum beveger stolene sine utover etter nr. 1/ALBERT sine utageringer, og ved å trille stolen sakte bak publikum finner nr. 3 naturlige hull i sirkelen og glir inn på en plass. Etter hvert plukker nr. 3 frem en skjøteledning og begynner å tvinne den rundt halsen. Hver gang nr. 3 skifter posisjon forandres sirkelformen med forskjellige tyngdepunkt, alt i forhold til nr. 1/ALBERT sine eskapader inne i sirkelen.

Fokus gjennom stolene: Nr. 3 setter i overgangen til del 3 i gang et fokus på stolen som medspiller i rommet. Nr. 2 gjør nå en rask bevegelse ned i en stol og setter seg helt urørlig. Hun behandler samtidig stolen hun sitter på som et fenomen, ved å gi den ekstra oppmerksomhet med blikk og måten hun sitter på den ene og så på den andre måten Nr. 2 er i dialog med hele sin kropp og stolen. Rett etterpå tar nr. 4 av seg kjolen og går inn i midten av rommet og slenger seg etter hvert ned i en stol. Nr. 1/ALBERT stopper opp foran den siste ledige stolen i rommet. Skal han sette seg? Han tar isteden hånden som fungerer som en pistol mot tinningen, og putter den ned i buksen som om pistolen blir kjønt hans. Etterpå tar nr. 1 av seg den hvite skjorten og forlater karakteruttrykket til Albert. Han kaster skjorten over hodene på noen publikummere og ut av syne. Så setter nr. 1 seg ned på en stol på motsatt siden av nr. 2, lener seg avslappet tilbake og strekker bena ut. Nr. 1 går nå over i karakteren DEL. Nr. 1/DEL sier med avslappet og kraftig stemme: ”Brukte 2 dager på å komme hit så jeg har ikke tenkt å dra igjen. Nå har jeg tenkt å fortelle dere svinepels hva jeg synes om dere.”<sup>77</sup> Nr 1/DEL ser seg rundt, spretter opp fra stolen og hopper opp i luften. Det er som om han fryser i et spark og spenner til stolen som farer bakover inn i veggen. Disse sekvensene markerer overgangen til siste fase av boblerommet.

DEL, DEL, DEL: Nr. 3 innleder karakteren DEL sin ankomst i rommet med å synge ”del, del, del”, med melodien til ”Pink Panther Theme”<sup>78</sup> på en komisk vis. Nr.1/DEL prøver å overdøve nr. 3: ”Trodde dere var kvitt meg nå, hæ! Brukte dere hjernen, gjorde dere? Tenkte dere på meg? Lurer på åssen Del har det. Håper han har det bra, faen heller! Kasta ut, for en lettelse, he he.”<sup>79</sup> Nr.1/DEL begynner med presisjon å gå rundt i rommet, han henveder seg personlig til en og en i rommet: ”Problemet er løst, plass til bena i sofaen og ræva ned i putene. Ha! Han er der ute et sted. Han er i alle fall ikke her. Takk og pris. Jeg venta 2 timer i regnet for å komme og fortelle dere dette. Hvem av dere ville ha gjort det for meg? Hvem av dere ville ha venta 2 timer i et varmt rom?”<sup>80</sup> Av og til snur han seg i en brå bevegelse, står urørlig og viser frem armmusklene.

---

<sup>77</sup> Ibid: s. 86

<sup>78</sup> Vokalen til nr. 3 er inspirert av melodien til ”Pink Panther Theme” (1975): Komponister, Hal David og Henry Mancini

<sup>79</sup> Caryl Churchill (1978): ”Traps”, s. 86: Prosjektet brukte en egen oversettelse av utvalgte tekstpassasjer.

<sup>80</sup> Ibid.

Så begynner han å gå igjen mens han fortsetter å snakke: ”Drittsekker! Nekrofile! Mediamonstre! Løgnere! Alle her har gått bak ryggen på meg. Av og til sammen, andre ganger hver for dere. Det er ikke noe sammenheng i dere. Jeg har laget lister.”<sup>81</sup> Igjen prøver nr. 3 med en ”Pink Panther” vokal: ”Del, del, del, del, del, del, del, del, del, del, del, del...” Nr 1/DEL ser mot nr. 2 og spør først provoserende: ”Hvem pulte du sist?”<sup>82</sup>. Nr. 1/ DEL sier ikke mer nå, han går mot nr. 2 som responderer umiddelbart på henvendelsen med å følge inn i den improviserte dansen som følger. Duo en strekker seg over hele rommet, den er kraftfull og sexy.

Rommet åpner opp: Når nr. 2 begynner å bryte seg løs fra nr. 1/DEL, får hun et mer selvstendig uttrykk i dansen. Vinner hun en kamp med nr. 1? Er det meningen at det skal finnes vinnere og tapere i dette rommet? Denne sekvensen ender med at hun begynner å posere flørtende rundt nr. 3 og publikum. Hun stopper først opp ved nr. 3, flørter en stund rundt han og så setter hun seg til slutt på fanget hans. Nr. 2 skotter med utfordrende blick bort på nr 1/DEL som om for å gjøre han sjalu, men han står stille og stirrer avslappet tilbake. Så glir nr. 2 av fanget til nr. 3 og tar et godt tak bak kontorstolen hans, hun kjører han av gårde med en dytt ender nr. 3 på andre siden av rommet. Nr. 5 reiser seg opp fra gulvet og begynner å gå med normale, og ikke rituelt pregede, skritt rundt i rommet. Hun lager samtidig rislende lyder med den store kjolen sin, hvor det henger mange rare ting som trebiter, fjær, steiner etc. Nr. 2 tar nå tak i publikum, og lekent dytter hun til publikumskroppene, eller hvis det ikke virker trekker hun stoler og publikum utover i rommet.

Utgangen: Nr. 3 begynner å snurre stolen sin rundt og rundt. Nr. 5 begynner å løpe i åttetals bane i rommet og forstyrrer nr. 1/DEL når han står og prater:

”Nybyggerne flyktet til Amerika fra forfølgelse. Bort fra undertrykkelse, sult og tortur. En ny verden! Tenk deg de drømmene som fikk dem om bord i skipene; jakten på lykken, brorskap og store visjoner. (Pause) Og hva gjør de med en gang de kommer i land? Slakter Indianere. Og vi var nybyggerne. Og vi var indianerne. Faens massakre. Jeg har fremdeles visjonene. Jeg går om bord (pause)”<sup>83</sup>

Nr1/DEL klatrer opp på en stol idet nr. 5 løper ut av rommet og sier: ”Men nå vet jeg hvordan det ender.”<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid: s. 87

<sup>84</sup> Ibid.

Rekkefølge for utgang av rommet: 5, 2, 3, 1, 4. Nr. 4 går ut sist, og hun bruker noen ekstra bevegelser, som om hun har mest å ta igjen i form av tilstedeværelse i rommet.

## 2.4 Reaksjoner i rommet

### Publikumsreaksjoner i del 1:

Det merkes at det skapes uvante forventninger fra publikum som sitter i posisjon 1 og leser bruksanvisningen, samtidig som de prøver å følge med på utøverne i rommet. Noen publikummere ser mer og mer ukomfortable ut ettersom prosessen i boblerommet forgår, mens andre er helt oppslukt av hva som forgår. Når alt skjer i et forrykende tempo, og det på flere steder i rommet, er det mange frustrerte publikummere i boblerommet i den første delen. Noen av de nærmest involverte publikummerne virket som om de følte seg ubekvemme i nærheten av nr. 1/REG sin aggressive opptreden på plan A. Etter hvert går nr 1/REG i en plutselig vending inn mot nr. 4. Han begynner å flytte henne med stokken bortover veggen til det andre hjørnet på nivå A. Publikum på første rad vil ha en form for eksklusiv visuell tilgang til de sekvenser som skjer på nivå A. Når nr. 1 bruker nøyaktige og taktfaste dobbeltsteg, presser stokken mot kroppen til nr. 4 som en forlengelse av sin penis, er dette en sak for første rekke. Publikum på andre rekke har sin eksklusive tilgang til utøverne nr. 2 og nr. 3 i denne første delen. Nr. 2 sin dansesekvens bygger opp en relasjon til nr. 3, og ender opp i en symbolsk flørting som vekker interessen til alle på andre rad. Av og til snur noen seg fra publikum på første rad, men i lengden blir dette en ukomfortabel stilling å sitte i. Senere når nr. 3 forfølger nr. 2 opp til nivå A, ser publikum på rad 2 langt etter hva som skjer videre mellom de to. Nr. 1 stiller seg opp for å vente på venstre ende av nivå B, mens nr. 2 begynner å sprette rundt med boblestoffet som i en slags underholdende sirkus oppvisning for nr. 3. Tre utøvere (nr. 2, nr. 3 og nr. 4) er nå på nivå A, som nå nærmest fungerer som en tradisjonell frontalscene. Publikum på tredje rad får med seg minst av hva som skjer på denne scenen, fordi denne raden blir satt i en interessekonflikt. Publikum her har kunnet vie oppmerksomhet til nr. 5. Nå blir utøver 5 satt i bakleksa på nivå C og D, fordi det er nivå A som tar all fokus i rommet. Effekten av dette er at boblerommet skrumper inn. Tilslutt dekkes nr. 2 helt av stoffet, nr. 2 er fanget i sin egen ”vaskeklut”, en bobleform oppstår og sekvensen er fullendt. Nå begynner nr. 4 å påkalle seg oppmerksomhet i venstre hjørne på nivå A. Hun tar opp en vinflaske som står der, og samtidig begynner hun å ta på seg et par høyhelte sko og spiller seg i veggen. Dette fører nr. 4 inn i krampeaktige bevegelser med kjolen i sentrum. Det blir en kroppslig utfoldelse som enkelte publikum snur seg mot.



Generelt virker det som om nr. 1 tar det meste av fokus, ettersom han skifter posisjon i rommet med sin viktige holdning.

#### Publikumsreaksjoner innenfor og utenfor sirkelformasjonen:

I første posisjon hadde nr. 5 en tilbaketrukket og usynlig rolle på plan D, nå får hun en sentral rolle i å bygge opp sirkelformasjonen i del 2. Videre gjør den viktige mannsrollen til nr.1 at publikum er mest fasinert av det som skjer inne i sirkelen. Dette er også fordi nr. 1/ALBERT har dratt oppmerksomheten innover mot seg med nr. 2/SYL som senter. Denne kroppslige spiralkraften som oppstår gjennom nr. 1 og nr. 2 virker også fysisk på publikum. Publikums blikk blir dratt innover og i motsatt vei enn nr. 4 sitt program utenfor sirkelen. Nr. 4 blir da ekskludert fra fellesskapet, det oppstår en reel frustrasjon i utøveren. Det hele blir en romlig situasjon, der publikum mer eller mindre blir hypnotisert innover mot midten. Men på slutten av sirkelfunksjonen er det som om publikum våkner opp igjen. Nr. 1/ALBERT forholder seg da frenetisk og angstfylt til situasjonen i sirkelen, han puster og peser og hopper i været gjentatte ganger. Samtidig virker han aggressiv, og han hopper nesten oppå publikum noen ganger slik at publikum begynner å trekke seg litt utover. Publikum ser seg rundt i rommet igjen og sprenger dermed den overordnende sirkelformasjonen.

#### Publikum og utøvere åpner opp rommet:

Mange publikummere sitter nå på et annet sted, og sirkelen begynner å bli mer og mer ellipseformet. Posisjon 3 har på en organisk måte begynt å gjøre seg gjeldende i rommet, ved at sirkelen har blitt brutt på flere steder av nr. 1/ALBERT og publikum sitter mer spredt rundt i rommet i en mer dynamisk scenisk struktur. Nr. 2 begynner nå å bevege stolen sin bakover, og mer ekstremt ut av publikumsformen, som et tydelig signal på at sirkelformen ikke gjelder lenger. Frihet oppstår i rommet med denne bevegelsen. Det er en oppfordring til å løsne litt på snippen. Nå har nr. 4 fått nok rom mellom stolene til å bevege seg inn i senter og bli inkludert i fellesskapet med publikum. Nr. 4 får noe oppmerksomhet igjen fra publikum, som hun spiller på, inntil nr. 1/DEL bruker muskler eller språket sitt. Når han sparker stolen inn i veggen rykker publikum engstelig til, men nr. 3 med sin mer komiske vokal på "Pink Panther Theme"<sup>85</sup> bryter den tidligere og mer farlige stemningen. Nr. 4 får igjen oppmerksomhet ved å lese de ordene som står på kjolen sin, noe publikum også kan lese hvis de sitter nærme nok. Publikum ser her ut til å bli underholdt av de forskjellige utøvernes oppmerksomhetstrang, samtidig som de ser seg rundt i rommet som om de ikke er helt sikre på hvor denne situasjonen bærer hen.

---

<sup>85</sup> Vokalen til nr. 3 er inspirert av melodien til "Pink Panther Theme" (1975): Komponister, Hal David og Henry Mancini

Idet nr. 1/DEL prøver å fortsette med språkets makt, er publikums respons fordelt i rommet. Det er som om språket og nr.1/ DEL ikke makter å holde stilen, han har problemer i den fiktive historien også. DEL sier videre: ”Jeg ble ”squeeza” ut. Det var alle former for allianser. Albert – Jack, Jack – Syl, Syl – Albert, Albert – Jack – Syl. Men Del. Hvor var Del? (Pause) Jeg hadde noen forventninger. Aldri mer. Utopia betyr ingen steder ikke sant.”<sup>86</sup> Men selv om ikke DEL har total oppmerksomhet, er det som om alle hører etter for det. Dette gjelder for alle utøverne i rommet, alle får en del av kaka med tilstedeværelse og oppmerksomhet. Det er som om rommet har fått sin egen totale eksistens, der alle deltagere klarer å være i alt og uten å virke ekstreme på hverandre. Tiden står med ett stille.

## 2.5 Etterpå

På det første laboratorieforsøket på Trafostasjonen på Tøyen, 23. mars 2003 hadde publikum tydelig opplevd noe annerledes og for noen hadde dette fenomenet gitt en sterk opplevelse. Etter at boblerommet var gått i oppløsning, satt alle helt musestille og var det noen som felte noen tårer. Det tok lang tid før noen begynte å klappe. Denne vante publikumshandlingen virket som om den ikke helt passet inn i sammenheng med boblefenomenet. Publikum var kanskje i så stor grad blitt en del av iscenesettelsen at det å klappe ikke lenger var på sin plass. Etter en pause hadde de medvirkende på prosjektet en diskusjon med publikum. Det som startet diskusjonen var om dette var scenisk kunst, eller om det måtte forstås på en annen måte. Noen ville at handlingene skulle redigeres, fordi det var vanskelig å følge med på alt som skjedde i rommet. Et av forslagene i denne sammenhengen var å lage prosjektet om til en film. Et par kommentarer gikk på at kvinnen og utøveren nr. 4 ble utsatt for en grusom situasjon i teaterrommet ved å bli ekskludert og oversett. Det virket i denne sammenhengen som om det var vanskelig å skille mellom den fiktive rollen nr. 4 og selve personen som spilte rollen.

Andre laboratorieforsøk fant sted på Scenehuset på Majorstua den 28. mars 2003. Her var teaterrommet mer ladet, fordi Scenehuset fra før av hadde estetiske kvaliteter gjennom inventar og arkitektur. Det nye rommet gjorde at stemningen ble radikalt forandret for utøvere. Det spilte også en rolle at et laboratorieforsøk allerede var gjennomført. På grunnlag av inspirasjon fra rommet og tidligere erfaringer med publikum, ble takten og tempoet i forestillingen moderert. Publikum som var til stede i rommet virket som om de tok til seg mer, og de ble også mer intergrert i utfoldelsen av teaterfenomenet. I diskusjonen etterpå, virket det som om en berikelse

---

<sup>86</sup> Caryl Churchill (1978): “Traps”, s. 87: Prosjektet brukte en egen oversettelse av utvalgte tekstpassasjer.

hadde vært til stede for alle parter. Noen sa et bobleverdenen ga sterke historier og satte energier i gang mellom personer i rommet. Det var også noen som kommenterte hvor vakker nr.4, eller rettere sagt personen som spilte nr. 4, var i forestillingen. Det var delte meninger på spørsmål om hvem som var hovedpersonen i denne historien. Riktig nok var det en som mann påsto at nr. 1 var klart hovedpersonen, fordi han hadde mest språk. En kvinne derimot påsto på mer diplomatisk vis, at nr. 2 var hovedpersonen for henne, fordi hun var den med sterkest tilstedeværelse i rommet. En person sa noe interessant i forhold til denne oppgaven, idet han påpekte hvor sterk effekt nr. 2 oppnådde som kvinnelig utøver. Nr. 2/SYL sin dansesekvens samtidig med en tekst fremsto som noe unikt. Dette velger jeg å ta med meg videre og kalle et feminint språk; en blanding av kropp og språk.

## Del 3 *Blå Bobler* i møte Hélène Cixous

Jeg skal nå ta for meg den feminine kvaliteten Hélène Cixous operer med i sine skriveprosjekt og sette disse i forhold til teaterfenomenet *Blå Bobler*. Fordi *Blå Bobler* har vært det levende, kroppslige og poetiske språket for meg, har jeg har valgt verket *Three Steps on the Ladder of Writing*, som et møtepunkt. Jeg velger å se på hvordan en dynamisk feminin kvalitet som Cixous opererer med, er en estetikk som kan korrespondere med teaterfenomenet *Blå Bobler* på flere områder. For det første opererer *Blå Bobler* med tre stadier av romlige strukturer, koreografi og tematiske møtepunkter. Det kan samtidig sies at de tre sceniske stadiene er sammenhengende prosesser i et dynamisk bilde. Tre deler og tretallets magiske konnotasjoner har lang fartstid tilbake i historien. Fra folkeeventyrenes trehodete troll og de tre brødrene Per, Pål og Askeladden til Dante Alighieris storslåtte verk *Divina Comedia*. Dette verkets tre deler; ”Inferno”, ”Purgatorio” og ”Paradiso”, gir et bilde av middelalderens verdensbilde slik Dante oppfattet det gjennom sin katolske tro. En tredeling finnes også i psykoanalysen gjennom Sigmund Freuds syn på det mentale apparatet; *Id*, *ego* og *superego*, og hans etterfølger Jacques Lacan som opererer med stadiene; det imaginære, det symbolske og det virkelige. Lacans stadier gir et bilde på menneskets psykiske modning. Hélène Cixous, i en feministisk rettet skriveprosess, opererer med en liknende formel som Lacans, med forskjellige lag og modningsprosesser i bevisstheten. I en revidert samling av tre forelesninger gitt på Universitetet i California<sup>87</sup>, fremstår hennes verk *Three Steps on the Ladder of Writing*, som en tredelt oppskriftsbok på kartleggingen av en feminin skriveprosess, med utgangspunkt i en frustrasjon rundt kjønnslig identitet.

Cixous explains her frustration with the debate on sexual difference as this is currently conceived. Evoking her insistence in “Extreme Fidelity” that masculine and feminine modes of behaviour are not tied to anatomy but derive from response to life, she argues here for a complexity of gender. Only writing, Cixous suggests, can at present convey the truth about identity.<sup>88</sup>

### 3.1 På spørsmål om identitet

*Blå Boblers* tematikk kretser rundt en ubalanse mellom tilsynelatende kvinnelige og mannlige identiteter og verdier. *Blå Bobler* bruker en handlingsramme i første del der en kvinne rømmer fra en mann som slår. Mannen REG leter frenetisk etter sin hustru og forstår på ingen måte hvorfor hun har rømt. ”Hvor er Christie” spør han om og om igjen og sier: ”Hun skal komme tilbake”. I boblerommet vises dette gjennom nr. 1/REG, som stort sett er lukket inne i sitt eget

---

<sup>87</sup> The Welles Library Lectures, University of California, Irvine, (1990)

<sup>88</sup> Susan Sellers (1994): *The Hélène Cixous Reader*, s.199

univers, eller en boble, der han går rundt og snakker med seg selv. Han retter seg på en måte spørrende mot publikum og en annen kvinne som virkelig er i rommet, men det er tydelig at han ikke ønsker noen dialog. Han agerer ut en frustrasjon som går ut over andre mennesker i rommet. Kvinnen talehistoriene til REG handler om, blir på denne måten abstrahert og objektivisert. Det er REG sin lidelse som kommer frem: Han vil bli sett. Han prøver å tviholde på sin identitet som ektemann, og i denne situasjonen utøver nr. 1/REG ”vold” mot nr. 4 og publikum. I *Blå Bobler* prøver denne mannen å fastholde en subjektposisjon, og dette går ut over andre i noe Cixous kaller fornærmelser og vold. Cixous sier om dette at vi tviholder på et fastsatt identitetskort:

As for you, the other, I am where I think you are not who you believe yourself to be, who you seem to be, who the world believes you to be – I am using the second person to avoid the difficulty of speaking either in the masculine or the feminine – on the other hand, given that the definition of me or you is the most vulnerable thing in us, this prevents me from thinking what I think. When we say to a woman that she is a man or to a man that he is a woman, it’s a terrible insult. This is why we cut one another’s throats.

We have extremely strong identifications, which found our house. An identity card doesn’t allow for confusion, torment, or bewilderment. It asserts the simplified and clear-cut images of conjugality. If the truth about loving or hateful choices were revealed it would break open the earth’s crust. Which is why we live in legalized and general delusion. Fiction takes place of reality.<sup>89</sup>

I *Blå Bobler* når nr. 1 undertrykker kvinnen nr. 4 fysisk med sin stokk, virker det som om kvinnen samhandler med mannen om dette, og det finnes ingen tegn på motstand. Dette vises ved at nr. 4 er i en konstant tilstedeværende tilstand, der hun spiller ut sin rolle i boblerommet som en opptreksdukke. Midtveis i første del speiler nr. 4 den blå kjolen sin inn i veggen og drikker samtidig taktfast av vinflasken, som om dette skal foregå i det uendelige. I denne rytmiske bevegelsen blir tiden borte. Temaet om kvinnens skjønnhetsideal kommer tydelig fram, og i boblerommet finnes det en problematisering av kvinnen som objekt for mannlig nytelse. Dette tematiske aspektet kommer også frem senere, når nr. 3 betrakter nr. 4 med vokalen ”Se min kjole”. Spillet til nr. 4 foregår i et performance modus, i en overdrivelse av handlinger og rollespill, og samtidig en realistisk tilstedeværelse i rommet. Situasjon kan lett ses som en parallell til vårt samfunn; i en fremdyrking av kvinnelige idoler basert på design og kroppsfiksing. I boblerommet legger denne problemstillingen et ansvar over på kvinnen selv, fordi nr. 4 eksisterer romlig på en umiddelbar måte. Det blir tilnærmet realistisk opp til utøveren nr. 4 å utfolde seg i øyeblikket i et utvidet rom av virkelighet og fiksjon, hun er inne i et performativt

---

<sup>89</sup> Hélène Cixous (1993): *Three Steps on the Ladder of Writing*, s 51

rom med ”live” performance kvaliteter. Den tematiske performance kvaliteten kan sammenstilles med noe Cixous kaller ”the author of her own rape”<sup>90</sup>, som gir en bevissthet om konsekvenser og er samtidig en åpning for muligheter som kan spilles ut i boblerommet. Cixous mener det er nødvendig at kvinner reflekterer over hva identitet er. Å sette spørsmål ved alle former for forenkling blir en måte å kjempe for en mer åpen, emosjonell og dynamisk agenda; ”to make the world tremble”:

In our impassioned times on all political fronts, where it is largely a question of an open and covert struggle with the mysteries of sexual difference, as woman we are the *obligatory* mercy of simplification. In order to defend woman we are obliged to speak in the feminist terms of “man” and “woman”. If we start to say that such and such a woman is perhaps not entirely a woman or not a woman at all, that this “father” is not a father, we can no longer fight since we don’t know who is in front of us. It is so destructive that, so destabilizing that those of us who are conscious of what is at stake is often pushed toward a form of interdict. Only when we are posthumous we can place the earth in question; make the world tremble.<sup>91</sup>

Det kvinnelige kan ses på som et potensial for å forstå hvor mange muligheter som finnes i menneskelig identitet. I *Blå Bobler* er dette hele tiden en kamp, en kamp mellom utøvere og roller, en kamp i utøveren og en kamp for forståelse i rommet og fra publikum. Et eksempel på dette er at de kvinnelige faktorene er undertrykte i del 1, men med en åpen romlig tilstedeværelse. Dette virker ambivalent, og meningsforhold utvides og åpnes opp. Idet for eksempel nr. 2 begynner med å være kvinnelig med en improviserende dans i del 1, virker hun også fastlåst i en koreografisk bane og fungerer som inne i en boble. Hun bærer på et ambivalent uttrykk gjennom sin koreograferte bane og improviserte bevegelser. Denne måten gir motsigelser innenfor samme individ; en undertrykt og samtidig fri bevegelse i et kroppslig uttrykk.

Både omstendigheter og egen vilje må være tilstede i en feministisk kamp, og Cixous bruker skriveprosessen som en måte å oppnå dette på. Språket blir et konkret domene å forholde seg til. Cixous sammenstiller det feminine som mulighet ved å referere til kvaliteter i bokstaven H; som også ligner en stige i sin utforming:

H: you see the stylized outline of a ladder. This is the ladder writing climbs, the one that is important to me. Perhaps you were going to tell me this **H** is an H. I mean the letter H. After all, in French H is a letter rich in significance. Indeed, I write H, and I hear *hache* (axe). H is pronounced *ash* in French. This is already transporting for whosoever desires to write. In addition to this *hache* –

---

<sup>90</sup> Ibid., s. 88; Cixous berømmer her Clarice Lispector for å gi leseren en tilnærmet realistisk opplevelse i livets mysterier; som for eksempel forholdet mellom en mann og kvinne.

<sup>91</sup> Ibid: s 52

cutting instrument, an axe to clear new paths – the letter is granted uncommon favours in the French alphabet. If A is masculine, as is B, C, D, E, etc., only H is masculine, neuter, or feminine at will. How could I not be attached to H?

In addition, in French, H is a letter out of breath. Before it was reduced to silence during the French empire, it was breathed out, aspirated. And it remembers this, even if we forget. It protects *le héros, la hardiesse, la harpe, l'harmonie, le hasard, la hauteur, l'heure* from any excessive hurt.

I can only tell you these mysteries silently in French. But in English there is breath; let's keep it.<sup>92</sup>

Mulighetene gis i boblerommet, der det ikke nødvendigvis finnes vinnere eller tapere i forhold til faste identiteter og normer. Som et eksempel kan en normativ befruktningssekvens ligge i handlingen der ALBERT åler seg inn i sirkelen og nærmer seg SYL, han prøver også å legge seg på henne. Men så utvikler det seg en stille kamp mellom de to. Det mannlige elementet i nr. 1 prøver å kontrollere det feminine nr. 2, men til ingen nytte og igjen i denne ambivalente strukturen ender de opp i en dynamisk dansesekvens sammen. Her utfoldes krefter med motsetning og tiltrekning, men uten vinnere. Denne likeverdige tilstanden, når noe ikke gjøres overtydelig til å nødvendigvis å inneholde en bestemt mening, sammenstiller Cixous med drømmens verden, men denne kvaliteten er skjør og må ikke gjøres entydig.

Like plants, dreams have enemies, plant lice that devour them. The dream's enemy is interpretation. I used to read *The Interpretations of Dreams* with passion, but though it is a marvellous book, it is a true dream-killer since it *interprets*. It wants to make a dream cough up. The dreams interpreted by Freud in *The Interpretations of Dreams* are all alike: although there is a difference in content, a different nucleus, the writing is the same.<sup>93</sup>

Dette er en representasjons- og uttrykkssituasjon med mange feller. *Blå Bobler* bruker en dramatisk tekst som heter nettopp ”Traps” (feller). I boblerommet er det konstante trusler om faste strukturer: For eksempel bare å se en vei eller på en bestemt måte, eller kun å oppholde seg i koreograferte baner i rommet. Nr. 4 blir en hovedperson i denne trusselen, som den undertrykte kvinnen som bare blir betraktet eller forsvinner i en lukket perifer bane. Nr 4 havner i en sirkulær bane utenfor publikumsrekkene gjennom del 2. Der sprekker hun ballongene sine, som er hennes metaforiske bobler. Dette innebærer ingen retningsforandring eller brudd på representasjon statusen. Når hun faller og reiser seg i en evighetspreget dans med gulvet, tar publikum tar liten notis av dette og på den måten undertrykkes og dermed forenkles handlingene til nr. 4. Sirkeldansen til nr. 2 og duoen mellom nr.1 og nr. 2 tar på dette tidspunktet all oppmerksomheten fra publikum. Sentrifugalkraften inne i sirkelen tar overhånd, og det

---

<sup>92</sup> Ibid: s. 4

<sup>93</sup> Ibid: s. 107

”innenfor” blir det viktigste. Men i del 3 forløses situasjonen for nr. 4 etter hvert. Med stripteaseliknende bevegelser begynner nr.4 som i en gravitasjonløs tilstand å ta av seg kjolen. Dette tar lang tid og fungerer med liten visuell kraft, og igjen er det en handling som lett kan forenkles når nr. 4 er fortsatt ”utenfor” og ekskludert. Nr. 1/DEL fremgår nå i sirkelen som en selverklært helt, igjen en mann som bringer med seg en talehistorie og prøver å komme seirende ut. Men når nr. 4 er ferdig med sin ”striptease”, og begynner å posere rundt blant publikum i underkjolen, er hun plutselig like avslappet og ambisiøs i uttrykket som DEL. Hun viser frem ordene som står skrevet på underkjolen til publikum: ”OFFER?” ”JEG ER ET SUBJEKT” ”JEG ER IKKE EN SKUESPILLER” ”VÅKN OPP!”. Når dette skjer midt i sirkelformen, må nr. 1/DEL som er mest og best på alle områder, kjempe for å beholde overtaket. Han prøver å fortelle sin historie med pomp og prakt, og med sitt kjønn godt synlig i alle bevegelser han gjør. Men her i del 3 blir nr. 1/DEL avbrutt av både nr. 4, nr. 3 og nr. 2 sin fremtreden. Hvordan takler egentlig menn å miste fotfeste i det forandringer skjer og heltestatusen forsvinner. Det er som om noe blir tatt bort og fremtredende kvinner kan oppfattes truende. For å gi en forståelse av dette sammenligner Cixous kvinner med plagsomme fugler og ”writing”, og bryter dermed en entydig mannlig og kvinnelig identitet i denne sammenhengen.

Each one of us- the whole mankind, irrespective of sexual difference must deal with the feeling of things being *taken away* from us. What is interesting is that birds, writing, and many woman are considered abominable, threatening, and are *rejected*, because others, the rejecters, feel something is taken away from them.<sup>94</sup>

Noen ganger er det som om sannheten ikke er lov, og hele spekteret er forminsket til en logisk og fattbar opplevelse, for eksempel i entydig mannlig og kvinnelig identitet. Dette viser seg i *Blå Boblers* del 1 der det meste fungerer taktfast, strukturert og konkret. Når nr. 1 tydeliggjør og innleder denne fasen med å stoppe opp på en abrupt og ”korrekt” måte og bli til REG. Han plukker opp en stokk og setter den mot kroppen som en forlengelse av sin penis, i et uttrykk som kan entydig påkalle mannlighet. Han dominerer plan A med sin veltalenhet og på en fysisk sterkt fremtredende måte, som gjør at publikum blir nærmest hypnotisert til å se rett fremover. Som en parallell skal dette skal gi en romlig dominant følelse; som ligner funksjonen til den vanlige og normative frontalscenen med tekstkulturen i teateret i dag. Denne dominante sceniske formen fungerer som en grensesettende verdi, med en funksjon som Cixous kaller usynlige linjer med fatale konsekvenser for det ”åpne” mennesket:

Wherever border is indicated country is also indicated. Once again we could go back ten thousand years, before the time of “country”, and imagine the birth of borders. This is, however,

---

<sup>94</sup> Ibid: s. 115



unimaginable. Who invented the border? Borders don't exist. Borders are invisible lines that stir up war. They are incredible as unicorns. Thus we might enter History, which is always a history of borders. Today we are in an era of the resurrection of nationalism. People are swollen with *home-neid* (home-envy). This home-neid is not only a need for a land and a roof. It is primarily the need for the proper, for a proper country, for a proper name, a need for separation and, at the same time, a rejection of the other; it is less a need of difference than a distaste for difference, a desire to leave coupled with a desire to expel. A harsh, trenchant desire not to be you.<sup>95</sup>

Senere møtes nr. 1/REG og nr. 5/JACK. Det oppstår en retningsforandring over i noe annet og fremmed, som tydelig er en smertefull prosess for konstellasjonen nr.1/REG.

I boblerommet var det på liknende smertefull og fremmed måte, forventet at publikum skulle forandre sine posisjoner i rommet. Nærkontakt med utøverne var skremmende og uvante opplevelser for en del publikummere. Et eksempel på dette er når nr. 1/ALBERT sine utageringer gjennom del 2 fører til forandringer på hvor publikum sitter. Hvis ikke utøverne var involvert sammen med publikum i slike forandringer, ble de strukturelle overgangene utført med veiledning og hjelp fra personen person med redningsvest. Men etter hvert ble mange publikummere med på rollespillet, og i siste del var det mange som selv tok initiativ til å spre både sin oppmerksomhet og sitteposisjon. En overskridelse av rollen finnes ikke bare hos publikum. Boblerommet virker på en måte som om det er åpent for et overordnet spill mellom det fiktive og den naturlige tilstedeværelsen. Utøvernes forskjellige uttrykk gir utover i forestillingen et bredt spekter av signaler, der de spiller på overdrivelser av arketypiske kvaliteter. Samtidig er det tydelig at alle i rommet er i utvikling sammen med rommet. Dette gir hver utøver, i tillegg til sine roller i rommet, muligheten til å ha med seg sin egen personlige tilstedeværelse og kropp inn i boblerommet på lik linje med publikum. Dette gir overskridende og åpnende kvaliteter, som stimulerer frem sanselighet og umiddelbarhet både hos publikum og utøvere. Den type tankegang Cixous fremstiller på sin side, forøker å gi et forstørret og mer dynamiske bilde, der kjønnsforskjeller er kompliserte enheter. Disse begrepene gir ikke et generelt bilde på menneskelige forhold, men er paradokser i sammenheng og mening. Det er forskjellen ("difference") i hver av oss, som kan si oss noe mer:

Not only is there a war between people, but this war is produced by sexual difference. And not just by sexual difference. By the wills, paradoxes, and surprises that sexual differences reserves for us. This is why the man-woman conflict is insufficient for me, in my time, in my place. It is a question of sexual difference, only sexual difference isn't what we think it is. It is both tortuous and

---

<sup>95</sup> Ibid: s. 130-131

complicated. There is sexual difference, and there is what it becomes in its appearances and distribution in each one of us.<sup>96</sup>

I boblerommet problematiseres de “mannlige” og “kvinnelige” handlingene i den grad at de nettopp blir både tilstedeværende og flyktige uvirkeligheter. Den mannlige nr. 1, begynner sitt rollespill i den første delen, med energiske og taktfaste bevegelser samtidig som han sier en tekst. Det kan også sies om nr. 1 mannen at han er så i overdrevet energisk og oppmerksomhetssøkende at han reduserer sin egen betydning. Rollen REG blir en lite tiltrekkende karakter og med tvilsom betydning, men samtidig gir talespråket hans en kraftig illusjon om at han er mer levende og kraftfull enn de andre i rommet som på dette tidspunkt ikke bedriver vokal aktivitet. Nr. 1 spiller også fysisk ut sin rolle med språket som en videreføring av hans lem (og stokken). ”Har du sett Christie?” spør han mekanisk om og om igjen, mens han innlevelseaktig leter rundt i rommet med stokken (lemmet), blikket og militærliknende bevegelser. Nr. 1 virker videre i en frustrert rytmikk og presser kvinnen nr. 4 inn i et hjørne. ”Det er henne jeg egentlig leter etter og hun leter etter Jack.”, sier han midt i denne seansen. Her er talespråket til nr. 1 problematisert i forhold til hans egen fysiske handling. Han finner en kvinne i et hjørne og undertrykker henne med vold i en fysisk handling; mens han fortsetter å lete etter en han føler han har psykisk og fysisk makt over. På denne måten er det forhistorien til REG og CHRISTIE som utspiller seg, samtidig som han fysisk er i ferd med å lete etter henne. I Boblerommet er ikke ”Traps”<sup>97</sup> teksten en historie som vises tydelig i en handling med en logisk tidsramme. De forskjellige tidsplan åpner temaene i teksten opp og gir et mer dynamisk samspill mellom fysiske handlinger og fiktiv historie. Dette gjør at mulighetene kommer frem og refleksjonene kan på ingen måte fastsettes. Det er opp til hver enkelt å eventuelt distribuere et kontinuerlig og logisk meningsforhold.

### 3.2 En dynamisk reise

Til forskjell fra å operere med konkrete og avgrensede deler eller stadier, bruker Cixous en skrive- eller leseprosess med tre nivåer som et optimalt bilde på en dynamisk tilstand. Fordi jeg har valgt å se på disse språklige prosessene i et større bilde, fungerer denne strategien her i samspill med teaterfenomenet *Blå Bobler*. Cixous kaller hver av de tre nivåene hun opererer med for skoler: “The School of the Dead”, “The School of Dreams” og “The School of Roots”.

---

<sup>96</sup> Ibid: s. 50

<sup>97</sup> Caryl Churchill (1978): “Traps”. Prosjektet brukte en egen oversettelse av utvalgte tekstoppassasjer.

Today I made two Freudian slips: I forgot to bring two texts, *The Interpretation of Dreams* and , in *Mandelstam: The Complete prose and Letters*, a text entitled “I don’t read.” Perhaps at the School of Dreams we also work with lack, absence, and omission. But I didn’t forget *O Lustre* by Clarice Lispector. Here is a book “I read” but haven’t finished reading. I don’t make an effort either to read it or not read it. I let it be, it’s in the room where I am, often I don’t read it and during that time it beams obscurely. It is a form of reading. (This is how we get to the School of Dreams, by making a vast detour.)<sup>98</sup>

I forbindelse med fenomenet *Blå Bobler*, fremstår denne tilstanden av ”detour” – omvei - som en tilstand både innenfor og utenfor teatermetaforen. Fordi det er svært vanskelig å kunne danne seg en meningsfylt historie ut ifra det som skjer i boblerommet, er publikum i *Blå Bobler* både innenfor og utenfor betydningsrommet. Det er opp til hver enkelt publikummer å redigere sin historie. Publikum er også innelåst i et slags verdensrom eller boble med forskjellige roller i rommet. Dette gjør at publikum både er i og samtidig utenfor rommets fiktive hendelser.

Cixous sammenstiller på liknende vis en skriveprosess og leseprosess:

The moment I pick up my pen -magical gesture- I forget all people I love; an hour later they are not born and I have never known them. Yet we do return. But for the duration of the journey we are killers. (Not only when we write, when we read too. Writing and reading are not separate, reading is a part of writing. A real reader is a writer. A real reader is already on the way to writing.)<sup>99</sup>

En skrive- og leseprosess blir for Cixous en mulighet til å reise mellom to verdener eller to roller. Å fastne betyr å oppfatte stigen (the ladder) som kun en mulighet til nedstigning (decending) til bunnen som en erkjennelse av realiteten, sannheten. I ”The School of The Dead” trekker Cixous frem bokstaven H som et bilde på stigen, en mulighet til nedstigning. Men nedstigningen er ambivalent:

The writers I love are *decenders*, explorers of the lowest and deepest. Descending is deceptive. Carried out by those I love the descent is sometimes intolerable, the decenders descend with difficulty; sometimes they stop descending, like Kafka:[....](You may know that Kafka was two people and sometimes addresses himself as “thou”, as did Leonardo da Vinci.)<sup>100</sup>

Dette ambivalente aspektet om å gå helt til bunns i en rolle eller et tema var viktig i *Blå Bobler*, der utøverne utfylte et spekter av oppgaver eller roller i rommet. Teksten for sceneproduksjonen *Blå Bobler* ga noen holdepunkter for karakterarbeid i arbeidsprosessen. Tekstpassasjer fra Caryl Churchills stykke ”Traps”<sup>101</sup> ble valgt, fordi stykket lar karakterene leve ut sine muligheter på en

---

<sup>98</sup> Ibid: s. 58.

<sup>99</sup> Ibid: s. 21

<sup>100</sup> Ibid: s. 5

<sup>101</sup> Caryl Churchill (1978): “Traps”. Prosjektet brukte en egen oversettelse av utvalgte tekstpassasjer.

spesiell måte. Churchill sier stykket krever følgende introduksjon til de som skal jobbe med teksten:

First, that it is like an impossible object, or a painting by Escher, where the objects can exist like that on paper, but would be impossible in life. In the play, the time, the place, the characters' motives and relationships cannot all be reconciled – they can happen on stage, but there is no other reality for them. Second, that the characters can be thought of as living many of their possibilities at once. There is no flashback, no fantasy, everything that happens is as real and solid as everything else within the play.<sup>102</sup>

*Blå Bobler* ville trekke ut av ”Traps” teksten: At karakterene ikke kommuniserer med hverandre på konvensjonelle måter; identiteter og roller skiftes, subjekter oppløses mens andre fremstår som overfungerende subjekter osv. Kontrastene i boblerommet var ment å skulle danne et dynamisk rom, der scenografien også inneholdt en dobbelt rolle. I posisjon 1 er den romlige strukturen den rette linjen, og i posisjon 2 er den romlige strukturen en sirkelform, denne forandringen av rommets rolle tydeliggjør en helhetlig reise mellom to forestillingsverdener. Men Cixous understreker at å reise, eller å drømme som i ”The School of Dreams”, ikke er ukomplisert, men er som en øvelse i seksualitet full av paradokser, motsetninger og vanskeligheter i forhold til ”det andre” (the other).<sup>103</sup>

I del 2 problematiseres karakterene i fiksjonen og handlingene i boblerommet er mystiske og drømmeaktige. Det er utøver 1/REG som begynner å ødelegge strukturene i rommets første del. Frustrasjonen over å ha kommet til kort, vises i en fysisk og aggressiv handling i boblerommet. Nr. 1 bryter seg gjennom publikumsradene og skaper uorden. Denne vanskelige veien mot en annen tilstand, å forstå, oppleve og å møte en annen form for kommunikasjon, kan oppleves som noe forbudt og uinntagelig. ”It is about going beyond, about breaking through the known, the human, and advancing in the direction of the terrifying, of our own end [...] there where *the other* begins.”<sup>104</sup>

Boblerommets struktur i første fase minner om et bybilde med gater i lengderetninger. Linjene og denne tilstanden av orden kan settes i forbindelse med en type mannlig energi, i en produktiv og aggressiv retning. Det er tydelig i denne delen at det er en kamp mellom de forskjellige kreftene i rommet som gjør seg gjeldene i utøvere og karakterer. Den tidligere dominerende nr. 3; den overordnede i rommet, har i siste del av posisjon 1 sittet i kontorstolen sin og betrakte rommet med publikum og aktører intenst og aggressivt. Etter hvert reiser han seg og følger nr.

---

<sup>102</sup> Caryl Churchill (1985): ”Traps”, *Plays One*, s. 71

<sup>103</sup> Hélène Cixous (1993): *Three Steps on the Ladder of Writing*, s. 85-86

<sup>104</sup> Ibid: s. 71

2 sin boblende og utagerende dans med vokalen ”Like a Virgin”<sup>105</sup>. Dette gjør at han må bryte det rettlinjede blikket sitt og leve seg inn i annens dans og i en mer kaotisk form. Han må forandre retning og energi i det scenografi og publikum forandres inn i posisjon 2. Nr. 3 må gå inn i noe annet der han må transformere i takt med rommet. Dette skjer gjennom en identitetsprosess, noe som formidles fra det underbevisste. Cixous mener dette kan skje i ”The School of Dreams”, og da uten noen nærmere forklaring. Språket blir med andre ord uvesentlig som meningsbærende, det poetiske fremstår som idealet:

Crossing the frontiers to the world without transitions, at the stroke of the signifier, this is what dreams permit us to do and why, if we are dreamers, we love dreams so much. It’s the cancellation of opposition between inside and outside, there is no explanation; any explanation would destroy the magic. There is no suspense: the scene is immediately in the other world. Dreams are like “The Deserts of Love”, they are poems. They grant us what we don’t always have in life: speed. The passage is of lightening speed: there is no passage, no introduction, no entrance. This is perhaps what I like most in writing fiction, compared to the torment I feel when writing for the theatre. There are enterings in the theatre: you can’t just fall out of the sky but must walk all the way – “an entrance” in the theatre is the time needed for the other characters to join on stage.

I *Blå Boblers* andre fase nærmer tematikken seg en liknende drømmetilstand. Denne overgangen skjer gradvis, ved at det logiske språket settes på prøve. Denne dynamiske karakteren til teksten var avgjørende for de kvinnetemaer som utspiller seg i *Blå Bobler*. Med tanke på patriarkalske settinger, har det vært et sentralt tema at tortur av det feminine og kvinnelige aldri stopper, en forståelse som kommer fra Simone de Beauvoir, *Det annet kjønn*. Denne uendelige følelsen av undertrykkelse viser seg gjennom en rytmisk terror i rommet til *Blå Boblers* første del. Dette temaet utvikler seg i *Blå Bobler* på grunnlag av manglende kommunikasjon mellom rollene. Denne tilstanden finnes gjennom dominans og hierarkeier som styrer gjennom første posisjon. Sirenelydene nr. 3 gir i innledningen til posisjon 1, skaper en mekanisk og kontrollert stemning i rommet. Nr. 3 har makten gjennom et dominerende lydnivå med rytmisk kontroll på publikum. Følgende hierarki oppstår i første del av *Blå Bobler* rommet: der nr. 5 er den åndelige leder, nr. 3 er den jordiske leder, nr. 2 og nr. 1 er menneskelignende på parti med publikum, mens kvinnelige nr. 4 alltid havner i bakleksa.

Den dramatiske konflikten blir et forsøk på undertrykkelse mot de kvinnelige rollene nr. 2, nr. 5 og nr. 4 som ikke er etablerte nok i et logisk språk. Men boblerrommet fungerer i dynamisk forstand, både den ene og andre veien; opp og ned den Cixousiske stigen. Omvendte

---

<sup>105</sup> Vokalen til nr. 3 er inspirert av ”Like A Virgin” (1984): Produsert av Nile Rodgers, Stephan Bray og Madonna

rolleverdier oppstår når nr.1/REG blir satt ut av sitt spill av nr. 5/JACK gjennom et tematisk ladet og drømmeaktig språk. Nr. 5/JACK transenderer i denne sekvensen boblerommet over på et annet og mer poetisk ladet plan. Gjennom en dialog mellom to helt forskjellige forståelser av verden, problematiseres språkets kraft og betydning og påkaller en utvidet forståelse. Den språklige ”korrekte” REG blir konfrontert med en poetisk kraft i JACK. Boblerommet problematiserer med denne dialogen talespråkets virkning. Det retter spørsmål mot hvordan vi bruker språket, og om det finnes en selvfølgelig makt i å bruke et logisk korrekt språk. Karakterene avsløres i dialogen, og virkningene av dette viser til forskjellige konstellasjoner og handlingsmønstre. REG karakteren virker etter hvert fastlåst i utøver 1, og denne konstellasjonen blir fanget i sin egen forfølgelse. Det er på dette punktet, når den logiske og språklige korrekte fortellingen til REG blir satt ut av spill, at boblerommet begynner å forandre scenografisk struktur bort fra de rette strukturers verden. REG og språket hans blir tilslutt helt borte.

Videre i den andre posisjonen tegner nr. 5 sirkler rundt nr. 2 sin spiraldans. Dette kvinnelige samspillet forløser det poetiske og drømmeaktige som grunnleggende i denne posisjonen. Nr. 2 fungerer her som det totale senteret i sirkelen. Idet hennes karakter skifter til SYL oppnår denne oppløsningen av språket full tyngde. Som i en beruset transe foregår hennes fysiske kraft i stillhet, som om hun entrer et stille mørke. Deretter strømmer ordene ut i SYLs monolog, som fysiske elementer på linje med kroppen og dansen.

Cixous beskriver hvordan det er å gå på ”The School of Dreams”:

In order to go to the School of Dreams, something must be displaced, starting with the bed. One has to get going. This is what writing is, starting off. It has to do with activity and passivity. This does not mean one will get there. Writing is *not arriving*. One must go on foot, with the body. One has to go away, leave the self. How far must one arrive in order to write, how far must one wander and wear out and have pleasure? One must walk as far as the night. One’s own night. Walking through the self toward the dark.<sup>106</sup>

Her er det aktive og passive flytende størrelser, det er her de forbudte lidenskaper finnes. Selvet forlates og elementer kommer sammen i en form for *jouissance*. Denne tilstanden av poesi, *jouissance* og en reise mellom forskjellige dybder og verdener med kroppen, gjør at det fysiske rommet språket gir blir lengdemeter; som Syl sine ord med dansen. Cixous er på leting etter en liknende form for skriveprosess der skoene slites i takt med sidene som skrives.

Mandelstam asks very seriously in his “Conversation with Dante”: how many pair of shoes Dante must have worn out in order to write *The Divine Comedy*, because, he tells us, that could only have

---

<sup>106</sup> Ibid: s. 65

been written on foot, walking without stopping, which is also how Mandelstam wrote.

Mandelstam's whole body was in action, taking part, searching. Walking, dancing, pleasure: these accompany the poetic act. I wonder what kind of poet doesn't wear out his shoes, writes with their head. The true poet is a traveller.<sup>107</sup>

Hva som bringer *Blå Bobler* over i neste fase er bruddet, bruddet av fastsatte rollemønstre, som igjen gir dynamikk og tilstedeværelse i bobleprosessen. I posisjon 2 er det som en uendelig rekke av hendelser som bryter ned det allerede eksisterende. Først finnes det stillferdige kvaliteter i rommet. Nr. 1 ligger utslitt pustende på gulvet utenfor sirkelen. Utenfor er også nr. 4 som begynner en sirkulær og stillferdig vandring tett bak publikum. Nr. 3 sitter rolig blant publikum, og like usynlig som publikum. Nr. 5 har en noe mer dynamisk karakter, i form av taktfaste lyder hører vi en trommeaktig dans mot gulvet. Denne rytmiske dansen fungerer som et forvarsel for den hektiske hjerterytmen som nå skal inn i sirkelen. Samtidig kan en fiktiv syklus tre i kraft inne i sirkelen, og det kan trekkes arketypiske sammenligninger til en kvinnelig form og funksjon i rommet. Dette aspektet ligger i nr. 5 og nr. 2 sitt samspill inne i sirkelen, der deres handlinger og karakterer er ytterpunkter av kvinnelig trolldom. Nr. 5 sitt hekseaktige vesen, nr. 2 sin hvite og jomfruaktige uttrykk kan vekke mange assosiasjoner til kvinnens dimensjoner som ren - uren, dynamisk- passiv, vakker- stygg og virkelig – uvirkelig, synlig og usynlig. Men etter hvert er det som om noe går galt i vår syklus av kvinnelige krefter. Det er gjennom de voldsomme veggkastene har nr. 1 gått inn i karakteren ALBERT, og nå kryper og presser han seg inn i sirkelen mellom publikumsstoler som en orm. Det er som om linjen entrer sirkelen, og det oppstår et grunnlag for en kaotisk dialog inne i sirkelen. ALBERT begynner en klaustrofobisk og sirkulære vandring fanget i sirkelen, på en konstant leting etter svar og møtepunkter med nr. 2 sin karakter SYL. Det oppstår en verden av poesi der spørsmålene er mer fremtredende enn svarene. Er det urene rent? Er det språkløse språk?

### 3.3 Den tredje sfære

I Cixous sin tredje skole; "The School of Roots", lander vi i en verden av det urene og forbudte i et pre-stadie. Denne verden er selve kilden til den skriveprosessen Cixous er opptatt av; et sted som har et utopias potensial.

Writing is not put there, it does not happen out there, does not come from outside. On the contrary, it comes from deep inside. It comes from what Genet calls the "neither realms", the inferior realms (*domains inférieurs*). We'll try to go there for a time, since this is where the treasure of

---

<sup>107</sup> Ibid: s. 64

writing lies, where it is formed, where it has stayed since the beginning of creation: down below. The name of the place changes according to our writers. Some call it hell: it is of course a good desirable hell. This is what Clarice calls it: *inferno*. She does not use the word hell but all kinds of parallel denominations (“*the other side*” cited in *The Stream of Life* is Tsetseva’s abyss). It is deep in my bode, further down, behind thought, thought comes in front of it and it closes like a door. This does not mean that it does not think, but it thinks differently from our thinking and speech.<sup>108</sup>

Cixous mener at dette landet “The School of Roots” befinner seg nær det ubevisste. Det finnes inn bakveien på tanken; ”out of the world”. Dette er et risikofylt land, der det er nervøst å krysse grensen, men glede blir lovlig og fuglene<sup>109</sup> blir som røtter for våre liv.

Joy is out-of-the world – this is what Clarice wants to understand. It is true what really is forbidden is enjoyment, jubilation. As Clarice says, with a stroke of genius, the point for Those Bible is that joy, jubilation, birds are forbidden because they are the root. So the purpose of Those Bible is to forbid the root. This is what I wanted to bring to the surface, though we will not remain here; instead our ladder will grow down into the earth.<sup>110</sup>

Cixous snakker om regler som kommer fra menn, som igjen finner sine regler fra bibelen. Det blir derfor et spekter av menn og forskjellige utgave av bibler som her betegnes som ”He-Bible” og ”Those Bible”. Dette bestemmer hva som er rent og urent; hva som skal være i verden. Motsetningen ”out-of-the-world” blir et utopia.

Den tredje delen av *Blå Bobler* prøver nettopp å tre ut av en bobleverden. De fiktive aspektene, motsetningene som linje -sirkel, kultur-natur, mann-kvinne, ren-uren etc. som til nå er bygd opp i rommet og satt på prøve, brytes nå ned i en tredje og alternativ form.

The natural world, the word *nature* has a sad fate: it was taken up in great disputes, aimed in particular at people like myself who work on the sexual scene and who have been accused by a certain group of unenlightened people of using this word to mean a feminine or masculine nature – something I never been able to conceive of – as if “nature” existed in opposition to “culture”, or there were such a thing as pure nature. These disputes come from continents newly plunged in darkness. For a while, to flee the field of these sterile disputes, I no longer use the word *nature*, even though I adore it. Then I adopted it again. As soon as I use it in the domain of writing it begins to move, to twist a little, because in writing this is what it’s all about. As soon as there is writing, it becomes a matter of *passage*, of all kinds of passages, of delimitation, of overflowing.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Ibid: s. 118

<sup>109</sup> Gjennomgående bruker Cixous fugler istedenfor kvinner, fordi hun her i *Three Steps on the Ladder of Writing*, ikke bare snakker om kvinner som en identitet knyttet til en bestemt kropp.

<sup>110</sup> Hélène Cixous (1993): *Three Steps on the Ladder of Writing*, s. 117-118

<sup>111</sup> Ibid: s.128-129



Innenfor teateret burde disse mulighetene for ”passage”, ”delimitation” and ”overflowing” også eksistere. Cixous forbinder disse mulighetene med det poetiske og metaforiske. En metamorforisk kvalitet kan forgå på flere forskjellige måter og plan. For teateret handler det om dialog i rommet. For *Blå Bobler* ble en kroppslighet i metaforene og i sammenheng med det språklige og romlige spesielt avgjørende. Utøvere og publikum i forskjellige roller er likestilte deler av dramaturgien. En dynamisk karakter er fremtredende gjennom koreografien på linjer og i sirkelbaner, som igjen er i samspill eller dialog med de sceniske strykturene, de rytmiske, kroppslige og melodiske kvaliteter i rommet. Dette frembringer et spill mellom fiksjonen (kultur) og de faktiske handlingene (tilstedeværelsen) i rommet. Et eksempel på at den naturlige tilstedeværelsen er vesentlig, frembringes gjennom den fiktive dialogen mellom nr.1/ REG og nr. 5/JACK. Kraft og motstand begynner først å virke gjennom språket, mellom de forskjellige måter å utrykke seg på. Deretter trer nr. 1 inn i en handling med sin egen kropp relatert til rommets fysiske lover. Han begynner å kaste seg gjentatte ganger mot veggen; kropp mot mur. Den fysiske avgrensningen i rommet er av mer bastant natur enn språklige ulikheter. Murveggen får sin rolle i rommet, og blir med dette den absolutte fysiske grensen vi operer med i *Blå Bobler*. Vi er inne i et faktisk rom med faktiske mennesker og et faktisk språk. Vi er også inne et teater rom, med poetisk språk og en fiktiv historie. I boblerrommet legges fokus begge veier, både mot det fiktive og symbolladete og mot naturlige omstendigheter og krefter. Denne dialogen og samspillet mellom kulturen og naturen i rommet, gjør at metamorfosen kan tre i kraft i noe jeg kaller den tredje sfæren, et steg mot et utopia; men et urolig, ambivalent og dynamisk utopia.

Cixous mener vi bare kan rette blikket mot naturen for å oppleve spennende metamorfoser og spill, for samtidig å avsløre vår egen kultur. Det er i dette rommet Cixous mener at en forfatter som Genet føler seg mest levende, og i dette rommet utfolder *Blå Boblers* siste del seg.

In *The Thief's Journal* the leitmotif of uneasiness continues to flicker. Contrary to what we might imagine, if we were unaware of Genet's cunning, the uneasiness we dread is what he desires most, *uneasiness is the great figure of desire*. "I was uneasy" is almost an equivalent of "I was alive"; it's almost an equivalent of an erection.

Here part of the tapestry enters:

A midi, sous un ciel pur, la nature entière me proposait une énigme, et me proposait avec suavité.

At noon, beneath a pure sky, all nature was offering me a puzzle, and offering it to me blandly.

“Pure” is an emanation from “Lady with the Unicorn”. We hear “all nature”, nature is *en-tière* (a third party): to take one step forward outside the cliché, nature is both whole and a third party.<sup>112</sup>

Spørsmålet som først kommer opp er i hvilken grad boblerommet innehar grenseverdier. Handlingen til nr. 1, veggkastene i inngangen til posisjon 2, blir viktig for fokuset i forestillingen på dette tidspunktet. Vi er alle lukket inne i et rom, vi er inne i selve bobletemaet også i fysisk forstand. Bevisstheten av at dette er en teaterforestilling, blir forstørret i denne ekstreme romfølelsen som oppstår gjennom veggkastene. Nr. 2 er med innenfra i sirkelformen, og hun virker direkte fysisk på publikum med den spinnende dansen tett opp mot stedet der publikum sitter. Sirkelformasjonen publikum utgjør rundt nr. 2, virker som en fysisk lukket krets. Det fiktive rommet i forestillingen oppstår gjennom det fiktive handlingsmønsteret, tekstene og konstellasjoner av karakterer. I sirkelformasjonen er rommet lagt åpen for interaksjon. Sirkelen har en mer dynamisk spillkarakter der alle i publikum kan se hverandre, og alle utøverne inne i sirkelen er med i dette spillet. Sirkelfunksjonen og syklusen i denne stopper opp rettlinjetheten og utfordrer de mannlige kvalitetene som struktur, orden, målrettethet og normalitet. Sirkelen er likevel like avgrensende som de rette linjene var tidligere. Publikum har en viktig dramaturgisk funksjon i sirkelen, de er med på handlingen i rommet ved å være den fysiske barrieren; som også er virkelig tilstede i rommet. Både i virkeligheten og i fiksjonen er de med på en del av handlingen, og de er med på å ekskludere en handling utenfor sirkelen. Den naturlige tilstedeværelsen i rommet blir en del av et dramatisk spill. Når dette viser seg til det fulle i slutten av del 2, oppstår en dynamisk tilstand i rommet som baner vei til den tredje sfære. Ingenting får nå være i fred og ro. I tredje posisjon manipuleres sirkelformen videre av utøver 2 til en mer kreativ og åpen scenografisk form. Del 3 oppstår i rommet med nr. 2 sin stollek, der hun setter seg på fanget til nr. 3 og drar deretter stolen hans rundt i rommet. Hun gjør deretter liknende bevegelser med publikum. Til lyden av nr. 5 sine naturlige ting som trebiter, fjær, steiner etc. er det som om rommet puster ut igjen, maskeringene oppstår og forsvinner like raskt; leken kan begynne for alle i rommet. Nr. 3 svarer med en vokal på ”Pink Panther Theme”<sup>113</sup>. Temaet vinnere og tapere i rommet dukker opp igjen, gjennom stemningen mellom nr. 1 og nr. 3, som forsterker den seksuelle spenningen og sjalusiforholdene i rommet. Svaret blir at duoen mellom nr. 1 og nr. 2 er så kraftfull at den tar hele rommet. Kroppslige kvinnelige og mannlige energier utspilles i boblerommet, det er tydelig at fordi øyeblikket gjelder i denne dansen, finnes ingen

---

<sup>112</sup> Ibid: s. 142

<sup>113</sup> Vokalen til nr. 3 er inspirert av melodien til “Pink Panther Theme” (1975): Komponister, Hal David og Henry Mancini

kroppslig definerte kvinner eller menn. Det kroppslige umiddelbare gjør at temaene oppstår og utslettes i en konstant dynamikk.

Boblerommet begynner i den tredje delen å eskalere i form, noe som tydeliggjøres med en finalepreget duo mellom nr. 1. og nr. 2. Duoene utvikles på kryss og tvers i rommet. De åpner rommet, de tøyer reglene og de påkaller seksualkraften til mannlige og kvinnelige krefter om hverandre. Prosessene i del 3 setter sansene, instinktene og driftene i gang. Til disse lydene av pusten og bevegelser til de to utøverne gir rommet etter i et lettelsens sukk. Idet nr. 2 trekker seg fra dansen med nr. 1 beveger hun seg ut i rommet med sin egen personlige dans. Hun står helt fritt i forhold til koreografi og regi. Nr. 1 tar endelig et oppgjør med sin selvpåførte eksistens gjennom en avsluttende tale, plutselig helt uanfektet av at nr. 5 løper i åttetall rundt i rommet og på den måten forstyrrer han, som en for fremtredende kvinnelig person. Cixous prøver å vise til de måtene det er mulig å bryte eggeskallene (boblene) som omslutter våre liv. Som regel bryr vi oss ikke, vi har alt det vi trenger; men livet kan være mer enn det som gjør våre liv trygge for oss selv. Trygghet er en unaturlig tilstand. Paradokset er at det kan være kultur som forløser oss inn i metamorfoser og inn i dialog med andre mennesker. Utopia kan være en måte å forestille seg en mer dynamisk tilværelse. Cixous trekker frem karakteren Ana fra Clarice Lispectors tekst "Love" som et eksempel på en slik eksploderende tilstand frembrakt av et utopia; her i denne teksten som Gud:

#### **Who (What) Does Not Regard Us/None of Our Business**

This is what Clarice Lispector tells us about in a text called "Love", in which a woman, Ana, is accidentally surrendered to the face of God during an extraordinarily eloquent episode. Ana is in a bus, she is carrying a shopping basket, she has all the distinguishing marks of the housewife, there are eggs in her basket, and in Ana's head, which is like a basket full of eggs, are the eggs her life; during the day, she contemplates her life over a low heat: she has everything she should, her husband, her children, furniture etc. At this moment, without meaning to, she sees the face of God, in an instantaneous, unbearable, admirable vision: that is, *she sees a blind man* on the edge of the sidewalk, and this makes the eggs explode. She sees (here it is even more complex) a blind man who is not only blind but who also chews. This is the secret of this powerful yet light scene: the blind man is chewing.

The blind man: the one who doesn't see us looking at him. We who are the looked-at. We who live eat, desire as we are looked upon. We who are looked-at lookers. But who never see ourselves as we are looked at, nor as we are seen. We who don't know we are blind and chewing.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Ibid: s. 61-62

Den siste posisjonen i boblerommet er ikke lenger en posisjon, men en romlig energi og funksjon som bryter opp fastlagte og dominerende mønstre. At nr. 3 begynner å snurre stolen sin rundt og rundt, gjør til at rommets regi løses opp. Nå er alt lov, men rommet har også en lovmessighet, og i denne ambivalente tilstanden blir alle mer klar over sin individuelle og kollektive rolle i rommet. Publikum burde oppdage i denne åpne løsningen av rommet, ikke bare at de kollektivt har ekskludert nr. 4 og nr. 5 fra sin oppmerksomhet i løpet av forestillingen, men også seg selv i dialog med andre publikummere. I disse siste minuttene er det opparbeidet en ny tilstand som kan kalles sfære. Løpende skritt, gående skritt, alle aktørene forlater sceneområdet og rommet. Publikum sitter igjen i et nytt rom som har oppstått av blikk, lyder, rytmer og energier. Det ubevisste er aktivert og sansene er i høyeste gir, men hvor lenge kan denne sfæren av tanker, tekst, kropp og rom vare? Etter alt å dømme må det være de umiddelbare øyeblikk i en feministisk strategi, som gir det andre rommet.

## Del 4 Å skrive med kroppen

Nå skal jeg ta for meg noen av de viktigste temaområdene jeg finner i Hélène Cixous sitt skriveprosjekt *écriture féminine* (å skrive med kroppen). Når Hélène Cixous sitt skriveprosjekt omhandles av Verena Andermatt Conley, plasseres prosjektet i en postmodernistisk retning som vektlegger en lingvistisk strategi. Conley mener Cixous sitt skriveprosjekt kan ses på som en strategi med en positiv og kjærlighetsfull agenda:

From Cixous's euphoric belief in social revolution through linguistic revolution to her more meditative "magic" writings, the textual endeavours are constant: to displace a constraining, limiting, hypercoded language into languages-in-liberty; to rethink writing activities in terms of absence, presence: to reduce the former; to displace sexual opposition into a play of differences; to change desire of recognition based on death into one of affirmation and love.<sup>115</sup>

Det er Cixous sitt intrikate spill med teori og det poetiske som gjør hennes skriveprosjekt unikt. Hennes arbeider er fylt med, og skrevet fra, teori av menn, som hun retter mot kvinner. Hélène Cixous kan kalles et feminint svar på Jacques Derrida. Der Derrida insisterer på å kappe hodet av patriarkiet, prøver Cixous fra en annen side å grave frem morssiden. Tyngdepunktet hos Cixous er en kreativ veksling med kvalitativ ordbruk der hun for eksempel motsetter seg fastlåste substantiver som "mor" og "far" i et ødipalt scenario<sup>116</sup>:

Maternal, generous, overflowing: these are qualifiers of an affective economy of love. Differences between paternal and maternal are to be thought of on the level of *jouissance*, of pleasure. They do not refer to an anatomical organ, since the body is always a ciphered body. However they are inscribed in a comparison. Cixous ascertains the superiority of a "feminine" poetic writing over a "masculine" theoretical discourse. She describes the latter as systematic, closed, limited by laws; she praises her own medium: artistic writing.<sup>117</sup>

Cixous sitt bilde av kvinnen, gis som en ladet atmosfære av kroppslighet og språklig spill. Jeg skal nå ta for meg de forskjellige prosesser som finnes i universet til Cixous.

### 4.1 "Libidinal" femininitet/*lack*

Every story reduces woman to her body, the non-social, non-political, acultural, listening to the sound of her inside, her "home". She is incapable of sublimation, immediately turned into her affects, her appetites. In man's fiction and poetic myths, woman is always absent, hence desirable

---

<sup>115</sup> Verena Andermatt Conley (1984): *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, s. 125

<sup>116</sup> Ibid: s.125 - 126

<sup>117</sup> Ibid: s.126

according to a logic of desire based on lack. To this (phallogocentric) notion making of woman the domestic other, Cixous opposes woman as the “real” other, unknowable, nontheorizable, distant in her proximity.”<sup>118</sup>

Hélène Cixous argumenterer mot en illusjonspreget feminin lidenskap, som hun ønsker å rekode i en prosess som kan kalles ”decipherable libidinal femininity”.<sup>119</sup> I det freudianske territoriet hvor Cixous operer, er ”libidinal” på lik linje med maskuline og feminine termer oftest strukturert ut ifra mannlig fantasi og seksualitet. Det feminine, mener Cixous, er definert ut fra hvordan mannen vil at det skal være. Et eksempel på dette er når Freud kaller en ”libidinal” feminitet for penislengsel. Cixous kaller dette en måte å beskrive kvinnen med en mangel: *Lack*. ”Affirming life, reading and writing at the summit, Cixous disrupts the common association of woman with death, so important with dialectics, through her readings of Freud[...].”<sup>120</sup> Verena Andermatt Conley mener Cixous følger psykoanalysen der hun bruker språket til å overskride, men motsetter seg ”dødelige” situasjoner hvor kvinnen er i mangel. Cixous bruker språket til å overskride (*traverse*) slike hierarkiske erfaringer Freud legger opp til:

This is most important for Cixous, who following psychoanalysis, believes in speech that enables her to do the economy of her desire, to “traverse” an experience. There is always room for something to be desired, yet this desire is not based on lack. The insistence is on movement, not stasis. Speech is never all rational, scientific. Always becoming, it never becomes the system, the recipe to be applied. Conflating poetry and politics, reading and writing, from what she calls a feminine border, Cixous has been the major proponent of a writing of the feminine or a feminine writing.<sup>121</sup>

Om kvinnen har vært ekskludert i samfunnet, i litteraturen, på teateret eller i seksualiteten, er Cixous sitt skriveprosjekt å finne veier ut av denne undertrykkelsen. ”Write yourself,” is Cixous’s call to re-traverse the loci where women have been excluded (fiction, myth, psychanalysis, and others) and to produce a subversive fiction[...].”<sup>122</sup> I sin artikkel ”Speaking Beyond Pathrarchy” mener en annen Cixous teoretiker; Shirley Foster, at franske feminister inkludert Hélène Cixous har prøvd å forme et typisk feminint subjekt ut ifra Jacques Lacans teorier om språklige stadier i barndommen. Kvinner har blitt satt til side i det språklige og symbolske stadiet: ”The only way to overcome this verbal suppression is to speak through a language not dominated by the phallus, making affirmation, as Cixous puts it, ”somewhere other than in silence, the place

---

<sup>118</sup> Ibid: s. 56

<sup>119</sup> Sarah Cornell (1990): “Hélène Cixous and les Etudes Féminines”, *The Body and the Text*, s. 36

<sup>120</sup> Verena Andermatt Conley (1984): *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, s. 22

<sup>121</sup> Ibid: s. 6

<sup>122</sup> Ibid: s. 52

reserved for her in and through the Symbolic”.<sup>123</sup> Conley forstår Cixous sin skriveprosess som en reise gjennom historien, verden og kosmos. En reise i land og kropp på leting etter et alternativt feminint subjekt. Cixous spør: ”Which woman will I be, more woman still than myself”:

Cixous repeats that I is always more than one, and that woman devides herself, is in constant metamorphosis contrary to the masculine, subject. Women have to explore *their* imaginaries that are far from those that men have imposed on them. They have everything to learn about themselves, their sexualities and their pleasure.<sup>124</sup>

For å undersøke sammenhenger på nytt med en annen vinkling, vender Cixous alltid tilbake til de samme temaene. Denne metoden Cixous utformer sitt skriveprosjekt på, betegner Ian Blyth som en syklus: ”This cycle of return and renewal is an important manifestation of Cixous’s vision of the poetic”<sup>125</sup>. Sarah Cornell velger å snakke om det teoretiske ståstedet til Cixous som ”feminine or masculine libidal economy”: Dette gjør at det er differansen og likheten mellom termene som blir synlige, det kroppslige blir da ikke lenger fremtredende eller fastlåst:

When we speak of “feminine” and “masculine” in this context, we are speaking in terms of difference and equality and not in terms of binary opposition nor hierarchy. Nor are we necessarily referring to social sexes or to human anatomy. The male defined world puts difference on the scale of hierarchy. If the hierarchical values imposed by social and cultural context defined by patriarchy are interiorized, then it is very difficult to think in terms of difference. We are not talking about opposition, not about the war of sexes. We are talking about equal and different. If “equal” becomes equivalent to “the same”, then those who are different are excluded.<sup>126</sup>

## 4.2 Patriarkisk kontroll

Det er først og fremst gjennom egen fiksjon, teori og i dialog med andres tekster at Hélène Cixous møter omverdenen. I teateret havner hun først senere, noe som kan ses på som en interessant utvikling. Allerede i teksten ”Aller à la mer” fra 1977 retter hun en kritikk mot hva som praktiseres på teatrene. Et sted og et rom hvor kvinnene konsekvent har blitt fremstilt som objekt og formet som et offer. Morag Shiach forstår den kritiske teksten mot teatret slik:

Referring to the ultimate fate of Electra, of Ophelia, and of Cordelia, Cixous concludes that theatre functions as specular fantasy, where woman characters function as mirrors of male heroism.

---

<sup>123</sup> Shirley Foster (1990): “Speaking Beyond Patriarchy”, *The Body and the Text*, s. 67

<sup>124</sup> Verena Andermatt Conley (1992): *Hélène Cixous*, s. 58

<sup>125</sup> Ian Blyth (2004): *Hélène Cixous: Live Theory*, s. 60

<sup>126</sup> Sarah Cornell (1990): “Hélène Cixous and *les Etudes Féminines*”, *The Body and the Text*, s. 37

Woman in such theatre are in the space of the silenced and repressed, their bodies both negated and elevated to the level of display.<sup>127</sup>

I Cixous sine tekster ligger det en latent problemstilling mellom patriarkalsk kontroll, og det Cixous vil skal være et mer udefinert område som en feminin kvalitet. James Joyce og Clarice Lispector er to forfattere som har preget hennes tematikk. Ved å sette de to tekstene nedenfor<sup>128</sup> i dialog, retter Cixous spørsmål til verden vi lever i og på den måten gir leseren et rom å bevege seg i: Hvem er vi? Hva er vår historie? Hvem er mannen? Finnes kvinnen? På denne ekspanderende måten snakker Cixous utenfor akademiske eller litterære kontrollområder, samtidig som hun klarer å belyse verden vi lever i: "But how old is the infant? Ours, I mean the son that the texts we are reading give us, or else the son that we are, is a "young man" of sixteen (Clarice Lispector) or of eighteen (James Joyce)."<sup>129</sup>

J.J:

26 April: Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O'life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience of my race.

27 April: Old Father, old artificer, stand me now and ever in good stead.<sup>130</sup>

C.L:

He had been finished being born a man. But scarcely had he assumed his birth when he assumed also his weight in the breast: scarcely had he assumed his glory when an unfathomable experience gave him his first future wrinkle. Ignorant, worried, scarcely had he assumed masculinity when a new avid hunger was born, a painful thing like a man who never cries. Was he feeling the first fear that something was impossible? The girl was zero at that bus stop, and yet, as the man as he now was, the boy all of a sudden needed to bow toward this nothing, on this girl. And not even to bow at least from equal to equal, not even to bow at least to concede....But sunk into his man's kingdom, he needed her. Why? To remind himself of a clause? So that she or another would not let him go to far and get lost? So that he should feel with a start, as he was feeling, that there was a possibility of error?<sup>131</sup>

Men det fallossentriske systemet er for Cixous et skjørt system. Som for unggutten i Clarice Lispectors tekst ovenfor, kan kontrollen gå tapt i løpet av sekunder. Det gis aldri rom for nøling,

---

<sup>127</sup> Morag Shiach (1991): *Hélène Cixous: A Politics of Writing*, s. 109. Refererer til "Aller à la mer", *Le Monde*, 1977, s. 19 og oversettelsen til B. Kerslake, *Modern Drama*, vol.27 (1984), s 156-58.

<sup>128</sup> Hélène Cixous (1998): "Mamãe, disse ele, or Joyce's second hand", *Stigmata*.

<sup>129</sup> Ibid: s. 101

<sup>130</sup> Ibid: s. 100-101; utdrag fra; James Joyce (1916), *A Portrait of an Artist as a Young Man*.

<sup>131</sup> Ibid: s100-101; utdrag fra *Poetics Today* 17, 3(1996):339-66.



hvert sekund må brukes til å motstå kastrering. Faren for at idealet kollapser er konstant til stede. Cixous kaller denne verden for en gigantisk bastion, en bastion som består av mange spørsmål det ikke er lov til å stille.<sup>132</sup>

At menn og kvinner har bestemte kropper, at det maskuline og feminine også er avgrensende begrepsmessige former, er tradisjonell patriarkalsk tenkning. Cixous argumenterer mot denne tenkningen i likhet med Jacques Derrida, og om en "Body Proper" i negativ forstand, men den er heller ikke uunngåelig. Vi bærer med oss kropper og begreper fullastede med riktig mening:

A body, a sword, a wax tablet so old so new, *new secondhand*, this is our culture and its writing, indeed we no longer know what old means; if Deдалus and Siegfried are in the same smithy as Siegfried and ourselves, how old are we? Our culture has a strange, composed chimerical body, encrusted and grafted with philosophies, with testaments, with laws, with genesis one hundred times regenerated, it is Neault like Prague synagogue and it is too jungfraud to forget and not to forget that "there is no body proper without this graft"<sup>133</sup> There is no artist without castoff feathers. Everything begins with this prosthesis.<sup>134</sup>

Betsy Wing har oversatt samarbeidsprosjektet mellom Cixous og Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, og sier ut ifra dette arbeidet at et tema som på fransk er "propre", har med Cixous' og Cléments bruk mange konnotasjoner. Wing mener "propre" kan bety på engelsk: "proper", "appropriate", "clean" (på norsk: anstendig, riktig og ren); og fungerer med underliggende krav til kvinnekroppen i en patriarkisk og tvetydig regi. Kvinnen blir satt i stillingen som et objekt som skal symbolisere et ideal, men likevel oppfyller i kvinnen dette bildet og hun er i mangel også her:

*Propre*

.....Since woman must care for bodily needs and instil the cultural values of cleanliness and propriety, she is deeply involved in what is *proper*, yet she is always somehow suspect, never quite *propre* herself.<sup>135</sup>

Cixous går hardt ut mot makt som begrep ved å sidestille det med henrettelse.<sup>136</sup> På denne måten blir makt en emosjonell affære. Det at Cixous med sin fiksjonsstil åpner opp et rom av terror, sprenger individets eksklusive kvaliteter. Derfor er det ikke det emosjonelle eller fiksjonen som

---

<sup>132</sup> Ibid: s. 123. Mine slutninger.

<sup>133</sup> Ibid: s. 116. Utdrag fra Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*.

<sup>134</sup> Ibid: s. 116

<sup>135</sup> Betsy Wing (1996): "Glossary", *The Newly Born Woman*, s. 167.

<sup>136</sup> Hélène Cixous (1998), "In October 1991", *Stigmata*, s. 45

kommer frem som det viktige, det er alle spørsmålene ved konsekvensene av en patriarkisk struktur som driver leseren videre. I den følgende tekstpassasjen setter hun først leseren på sporet ved å forklare først at dette ikke handler om Holocaust og i denne motsetningen settes scenen. Etterpå rettes fokus på den hjemlige scene bak husets fire vegger: Cixous dramatiserer med andre ord skrivesituasjonen. Hun gir leseren rom, og ikke nok med det hun gir seg selv som forfatter forskjellige roller på denne måten:

How, in private, the executioner - you or I – feels he's the victim of the victim. How the victim is the executioner of the executioner. Which makes our relations of amorous persecution very difficult. I was thinking of the fault of the victim. I was thinking about the tragic truth that the victim is guilty of being victim. About the danger incurred by being the cause of a feeling of executioner, of guilt, in you, in the other.

But pay attention: I am now taking the point of view of the victim. Later I'll change.

I denne sammenhengen er det vesentlig å se på hvordan det feminine og maskuline fungerer i tekstene. Cixous innrømmer hvor vanskelig det er å behandle slike termer, det er ikke enkelt å sette seg inn i det maskuline og på den måten skifte roller på et kroppslig plan. Å kunne snakke om menn og kvinner, det feminine og maskuline, ser jeg Cixous finner det nødvendig å velge en side av "difference", men samtidig er hun mest opptatt av prosessen kjønnsforskjeller gir:

I have trouble talking about "gender", as they say. Clarice Lispector says sometimes, remembering vividly that one must never forget. What about turtles? I haven't thought about turtles for at least ten years! I don't mean to compare men to turtles, yet I have to cry: what about men?<sup>137</sup>

Og hva med disse mennene? Cixous mener at kvinner ikke har makten, makten ligger hos mennene; på den måten blir det feminine usynlig, men samtidig blir det maskuline begjæret noen ganger avledet:

I do not say that "women" are "better". Simply that they do not have the *Power*. Why? (1) "They (men) are there so that they won't have it. (2) But when they do have *It*, so often there pops up a drifting away of their sufficiently masculine desire, a moment of distraction, of hunger of love, and the power gets away from them[...]"<sup>138</sup>

Makt og menn sidestilles og blir samtidig mer komplisert i teksten "In Oktober 1991". Der er det en måte å dyrke frem et tema Cixous er opptatt av, nemlig kjærlighet. På denne måten mener jeg temaene for Cixous er selve strategien hun bruker også som en politisk agenda. Denne strategien handler ikke om kjønnskamp som likestilling. Conley ser denne prosessen med

---

<sup>137</sup> Ibid: s. 45

<sup>138</sup> Ibid: s.45

behandling av det feminine og det maskuline, som en lengsel til et opphav av dynamiske forskjeller:

A return to the origin: Vivre l'orange

Vivre l'orange: to live (the) orange, to live the fruit and the colour, a displacement of the former "I see orange" from *Portrait du Soleil*. To live the fruit, the flower would transform one's relation to words, things, others. Orange would be beyond the old binaries of masculine and feminine.

Colours would replace the fatality of the one, two, of the pair.<sup>139</sup>

Denne dynamiske måten Cixous skriver på skaper forskjellige roller, som gjør at det maskuline og det feminine eksploderer i sammenheng og mening. Når kjærlighet eller frukt opptrer med maskuline og feminine kvaliteter, opphører hierarki og kvinnelig mangel. En patriarkisk kontroll blir på denne måten umyndiggjort gjennom en tematisk avledningsmanøver. .

### 4.3 Flere roller, flere virkeligheter

I sitt arbeid åpner Cixous opp forskjellige kulturelle domener, som psykoanalyse, tekst og teater. Hun tar også det hun behøver fra kjente historiske verk eller praktiske erfaringer. Et eksempel som nærmere kan vise denne dynamikken, henter jeg fra Mark Fortier som sier dette om et av Cixous sine prosjekter: "Cixous both enacts and questions psychoanalytic theory."<sup>140</sup> Freuds journal på en kvinnelig pasient kalt Dora danner historien for Cixous sin tekst *Portrait of Dora* (1976), der Dora nekter å underlegge seg de begjær og den identitet som både Freud, familien og samfunnet prøver å pålegge henne. Fortier beskriver videre Cixous sin måte å bruke teaterets virkemidler på, der temaet er å understreke en kompleks virkelighet: "Cixous turned her radio play into a multimedia theatre piece, thus stressing by theatrical means the many levels of reality and understanding that go into the making of any life and subjectivity."<sup>141</sup> Videre får Fortier frem hvordan Cixous motsetter seg det patriarkiske subjektet gjennom sitt videre arbeid med teateret og bruker en fordobling av rollene i *The Name of Oedipus* (1978) til det han kaller "psychic multiplicity". Disse første forsøkene med flere fortellerstemmer ble utviklet videre med *Théâtre de Soleil* på 1980-tallet. Verena A. Conley trekker frem "transference" og "love" som viktige tema fra denne perioden<sup>142</sup>. Stykket *Indiade* er plassert i et imaginært øyeblikk hvor grensene for menneskets virkelighet utforskes. Hélène Cixous sier om stykket: "Love is what it is was about,

---

<sup>139</sup> Verena Andermatt Conley (1984): *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, s. 103-104

<sup>140</sup> Mark Fortier (1997): *Theory/Theatre* s 12

<sup>141</sup> Ibid: s. 69

<sup>142</sup> Verena Andermatt Conley (1992): *Hélène Cixous*, s. 95

beyond politics and religion”<sup>143</sup> At kjærlighet kan bryte opp ensidige former for systemer, mener Conley er et viktig trekk for utformingen av dette stykket: ”Love de-nationalisis; that is, elevates spectators to the sublime; it introduces collective affectivities that extend far beyond borders and personal and political ambition.”<sup>144</sup>

Både Fortier og Conley vektlegger hvordan Cixous generelt understreker sin dynamiske posisjon, der teoretikeren/forfatteren/dramatikeren Cixous motsetter seg det permanente og løgnen med en fast identitet. Calle-Gruber som også ser Cixous på denne multifunksjonelle måten, foreslår å synge tekstene til Cixous i et polyfonisk kor. Ian Blyth sier at enhver som omhandler Cixous sine ordspill og kreative utspill, hennes bruk av flere språk, meninger og erfaringer i seminarer, og ikke minst hennes måte å snakke med intertekstualitet og flere fortellerstemmer i et intervju, må tilpasse seg denne formen av springfjær kvalitet.<sup>145</sup> Cixous kommenterer hvordan hun ofte har blitt kategorisert enten som teoretiker eller dramatiker:

Now the theatre public may be totally unaware that in other spheres I am an author of things which are not theoretical. Inverseley, in the USA, Canada, Japan,[...]people are unaware that I am often classed , sometimes even exclusively, in the category of theoreticians. This is how I appear on contemporary scenes as if I were a quarter of myself. Yet it is the whole that makes sense. That can not me met by one path, and which I cannot say in one of my languages, I seek through another form of expression.<sup>146</sup>

#### 4.4 *Difference, spacing, the other*

Cixous tror at alternative måter å forstå og agere i verden på kan oppnås, og at dette etter hvert vil virke radikalt på vår samfunnsstruktur. Fra en avant-garde på 60-tallet som trodde på sosiale reformer gjennom skriveprosjekt, kommer Cixous sin *difference* fra Derridas *différance*. Conley mener at Derridas *différance* har vært viktig for Cixous idet det gir *spacing*. Det er i dette rommet Cixous finner sin rolle, der forfatterens kreativitet gir virkeligheten ny dimensjon. ”Writing constitutes experience. Reality is transformed through the writer’s imagination that engages *différance* of language.”<sup>147</sup> I dette ligger det en nedbrytning av hierarkier og dualistiske opposisjoner hvor en av partene prioriteres eller verdsettes høyere enn den andre. Med referanser til psykanalytikeren Jacques Lacan, prøver Ian Blyth å gi et bilde på denne forståelsen. Han mener at det kan diskuteres om ikke Cixous møter Lacan der han med sin tiltro til språket

---

<sup>143</sup> Ibid: s. 96

<sup>144</sup> Ibid: s. 96

<sup>145</sup> Ian Blyth (2004): *Hélène Cixous: Live Theory*, s. 98

<sup>146</sup> Susan Sellers (1994): *The Hélène Cixous Reader*, s. xvi.

<sup>147</sup> Verena Andermatt Conley (1992): *Hélène Cixous*, s. xv

skaper et fengsel for "the Imaginary"; det ubevisste og non-verbale ved å prioritere "the Symbolic". Blyth mener Lacan har denne innstillingen fordi "the Imaginary" og "the Real" ikke kan erfares gjennom språket. Skriveprosjektet Cixous begir seg inn på i forhold til Lacan, er å motsette seg denne patriarkalske situasjonen hvor det binære språket dominerer, og historien gis på et grunnlag der kvinnen som Eva alltid mangler noe og mannen som Adam har angst for å miste noe<sup>148</sup>:

"What Cixous does in "Sorties" is to question whether there might be another way, whether a different relationship might be employed. This would be a system closer to the Imaginary and the Real, one that does not resolve around the concept of "lack".<sup>149</sup>

"Sorties" er Cixous sitt frigjøringsverk, der ubevisste og bevisste former møtes gjennom språket og viser til en alternativ tilstand gjennom et bevegelig rom. Cixous skriver på følgende vis ut en kvinneteorie på en poetisk måte som gir dette ønskelige og dynamiske rommet:

In woman there is always, more or less, something of "the mother" repairing and feeding, resisting separation, a force that not let itself be cut off but runs codes ragged. The relationship to childhood (the child she was, she is, she acts and makes and starts anew, and unties at the place where, as the same she even others herself) is no more cut off than is the relationship to the "mother", *as it consists of* delights and violences.<sup>150</sup>,

Videre har den brasilianske forfatteren Clarice Lispector vært en av de store inspirasjonskildene for Cixous sin alternative identitetsprosess. Teksten "What is it O'clock" viser hvordan Cixous er i dialog med Lispectors tekster på en inspirerende/poetisk og denne "kjærlighetsfulle" måten som er nevnt før, slik at både form og innhold åpner opp for og samarbeider med *the other*

C.L.: - I don't want to be a single body surrounded by isolation, it makes such a limited body. I feel anxiety, I am afraid to be just one body.

To have a single body surrounded by isolation, it makes such a limited body. My fear and anxiety is of being one body.<sup>151</sup>

H.C.: - I cannot live with a single body cut off from the rest.

I want ways of holding on to what surpasses me, of adding to myself a mother or other. (I know at least two for holding my hand and chasing away the limit that threatens my body.)

I am the finite that wants its infinite. Love infinities me.<sup>152</sup>

---

<sup>148</sup> Cixous bruker her Eva og Adam ut i fra en bibelsk forståelsesramme.

<sup>149</sup> Ian Blyth (2004): *Hélène Cixous: Live Theory*; s 21

<sup>150</sup> Hélène Cixous (1996): "Sorties", *The Newly Born Woman*, s. 93

<sup>151</sup> Hélène Cixous (1997): *Rootprints*. s75: "Clarice Lispectors unpublished notebooks in English."

<sup>152</sup> Hélène Cixous (1997): *Rootprints*; s75

Med kjærlighet omfavner Cixous Lispectors tekst, en kvalitet av det *the other* kommer frem, et tema som preger hele arbeidsmåten til Cixous. Cixous mener vi i vår tid har glemt hvordan vi leser den andre: "We are living in the time of the flat thought-screen, of newspaper-thinking, which does not leave time to think the littlest thing according to its living mode. We must save the approach that opens and leaves space for *the other*."<sup>153</sup>

Det prosjektet Cixous begir seg ut på med *difference*, *spacing* og *the other* gir en vesentlig dimensjon for de som skriver om eller sammen med Hélène Cixous. Conley sier i forordet til *Hélène Cixous* (1992): "This book is less on than off Cixous". Jeg forstår det slik at Conley samarbeider med Cixous sine arbeider, det er ikke snakk om å overta eller eie materialet, men å gi rom for kommunikasjon:

I shall strive to let the author speak, and to let this study be at once a book about a cultural theorist and a work that respects Cixous as a figure of her own signature, in other words, a book of the other.<sup>154</sup>

En nærmere forståelse av dette temaet finnes i Conleys *Writing The Feminine* fra 1984. Der mener hun Cixous helst skriver med kroppen. Kroppen er alltid eksisterende i øyeblikket, dette gjør at det neste eller det andre alltid følger umiddelbart. Kvinnen forstås her som noen som er nærmere det andre gjennom sin naturlige tilstand å være med barn, og at moren innehar en naturlig forståelse av en pre-verbal kommunikasjon med barnet. Dette mor/barn forholdet er prosessrelatert og i en kvalitet av fornøyelse/ lidenskap (*jouissance*) og gir noe som ikke er arrestert eller fastsatt.<sup>155</sup>

Det er en forbindelseslinje mellom Cixous sin bruk av *the other* og Lacans referanse til "a", som tilsier det første øyeblikket et barn opplever differanse i spillstadiet. Betsy Wing gir i en oversikt over Cixous sine tematiske vendinger i "Sorties" og mener at Cixous utvikler en lacansk differanse og fremmedgjøring til noe positivt: "This alienation is most often referred to by Clément and Cixous as a "gap"[...]This "gap" also appears in a positive sense, as a "space between", where difference is experienced as pleasure, and in "writing's" infinite deferral of meaning."<sup>156</sup> Skriveprosjektet *The Newly Born Woman* og "Sorties" blir en måte å skrive det feminine på nytt med *difference*, *spacing* og *the other* ladet med *pleasure*. Cixous sitt skriveprosjekt ligger mellom kjønnene, linjene, ordene og meningene. I et intervju med Calle-Gruber viser hun til dette bevegelige rommet på en inspirert måte. Det er som om ordene lades og dramatiseres i en kroppslighet som hun erfarer der og da:

---

<sup>153</sup> Deborah Jensen (1991): "Coming to Reading Hélène Cixous", *"Coming to Writing" and Other Essays*, s. 189

<sup>154</sup> Verena Andermatt Conley (1992): *Hélène Cixous*, s. xiv

<sup>155</sup> Verena Andermatt Conley (1984): *Hélène Cixous: Writing The Feminine*, s. 100: Min forståelse.

<sup>156</sup> Betsy Wing (1996): "Glossary", *The Newly Born Woman*, s. 166

It is precisely- and this is wonderful- that there can only be difference if there is at least two sources. And that difference is a movement. It always passes, always comes to pass, between the two. And when there is opposition, an awful thing but one that exists, there is only one: which is to say nothing.<sup>157</sup>

## 4.5 Å involvere kroppen i prosessen

I ”Stigmata, or Job the dog” spør Cixous om såret ”the wound” er selve kilden til all kreativitet. Det er i denne tematikken at kroppen fremtrer som en medspiller for det feminine, der det ikke er snakk om en fantasifull makeup, men en prosessrelatert og umiddelbar tilstedeværelse i arbeidet:

It all begins with a *Felix Culpa*. A happy fault, a blessed wound. Blesséd. This is whar St Augustine tells us in his *Confessions*. The remarkable fortunes of this wound are well known in the work of the other Augustine, James Joyce, but maybe less perceptible or explicit in other notable texts. In Proust it is buried, one must exhume it. For Genet the wound is the founding secret of all major creation.....

Is the fertile wound, I wondered, part of the masculine phantasmal makeup? And is there anything analougus in woman’s texts? What about my own relation to the inscription of the body of psychomythical events?<sup>158</sup>

Cixous ser på hvordan det er mulig å danne et rom av frigjøring. I *The Newly Born Woman* bruker hun språket til å frigjøre det kvinnelige fra kroppslig skam. Språket i en slik *écriture féminine* er en fødeliknende prosess bort fra det konforme og symbolske. Dette rommet av frigjøring ligger nær et pre-verbalt stadium i underbevisstheten, et sted som frembringes av instinkter og overskrider grenser. Cixous kaller denne strategien å skrive med kroppen, der kroppen gir et ekko til arbeidet. Cixous mener at kvinnen har lettere for å skape denne prosessen enn mannen har. Dette er fordi kvinnens kropp er kapabel til å føde en annen (*the other*). Ian Blyth ser denne personlige og kroppslige prosessen med å kunne føde som en parallel til en feminin strategi: ”Drawing on her own personal experience of motherhood, in ”Sorties” Cixous puts forward a strong argument for the potential of pregnancy to inspire a radical reappraisal of one’s relations with the other, the “feminine” body and writing”<sup>159</sup>:

It is not only a question of the feminine body’s extra resource, this specific power to produce something living of which her flesh is the locus, not only a transformation of rhythms, exchanges,

---

<sup>157</sup> Hélène Cixous (1997): *Rootprints*, s. 52

<sup>158</sup> Hélène Cixous (1998): ”Stigmata, or Job the dog”, *Stigmata*, s. 181-182

<sup>159</sup> Ian Blyth (2004): *Hélène Cixous: Live Theory*, s. 31

of relations to the space, of the whole perceptive system, but also of the irreplaceable experience of those moments of stress, of the body's crisis, of that work that goes on peacefully for a long time only to burst out in that surpassing moment, the time of childbirth[ ...] It is also an experience of a "bond" with the other, all that comes through in the metaphor of bringing into the world. How could a woman, who has experienced the not-me within me, not have a particular relationship to the written.<sup>160</sup>

Å sammenflette kropp og tekst, natur og kultur gjør at den hierarkiske dualsimen i tradisjonell tenkning blir utfordret. Kroppen får full kulturell betydning, og det finnes ikke lenger bare intellektet å forholde seg til. Under disse forholdene blir natur og kultur likeverdige, og det blir uvesentlig om kvinner blir assosiert med natur og menn med kultur. Francoise Defromont mener at et feminint subjekt fremtrer gjennom en kontinuitet mellom kropp og tekst. Teksten kommer frem som kropp, og i dette ligger det en feminin politikk som går bort fra en tradisjonell kolonisering av kvinnens kropp.

For political thinking on women's writing, identity is inescapable connected with what may be called body language [...]

Change and continuity – the inside of the body, every single nerve and cell, contains the whole of History, whether this is the personal or the collective dimension, as if the body has become a room of one's own, the very place of inscription of writing, a political space in itself which abolishes centuries of colonization of the feminine body, including by literature.<sup>161</sup>

Å vinne tilbake kroppen blir en måte å få tilgang på det symbolske, der denne forbindelsen mellom natur og kultur blir en utopisk og feminin subjektrelatert prosess. Det feminine subjekt oppstår i selve prosessen, det blir ikke konstituert. Utopia oppstår i en kommunikasjonsmodell. Verena Andermatt Conley kaller denne modellen "between terms". I dette mellomforholdet, selvet – andre, oppstår en dynamisk kommunikasjon:

"Flow and circulation determine the relationship between terms. The emphasis can be put on energetic and communicational models that determine the nature of the rapport between self and other, man and woman, but also between reader and writer, or between the author herself and her readers."<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Hélène Cixous (1996): "Sorties", *The Newly Born Woman*, s.90

<sup>161</sup> Francoise Defromont (1990): "Metaphorical Thinking and Poetic Writing in Virginia Woolf and Hélène Cixous", *The Body and the Text*, s. 120.

<sup>162</sup> Verena Andermatt Conley (1992): *Hélène Cixous*, s. 40



## 4.6 Møtet med teateret

Det kroppsliggjorte, dynamiske og positivt ladede skriveprosjektet med *difference*, *spacing* og *the other* har gjort at Cixous har fått en nær forbindelse med teateret. Her har hun funnet en scene med virkelige og fysiske forskjeller, uendelige alternative rom og umiddelbare møter med det andre.

Julia Dobson ser nærmere på denne utviklingen, der Cixous sitt mål om å forandre teateret, og spesielt teaterets patriarkalske ideologi, har vært en gjensidig prosess der også Cixous har gjennomgått en utvikling. Cixous sitt teaterprosjekt har gått på å arbeide frem ny tematikk og forandre de formmessige strukturene innenfor teateret, og omvendt der teaterets vesen har preget hennes skriftlige arbeider.<sup>163</sup> Cixous eksisterer med teateret og finner *pleasure* eller *jouissance*; total tilstedeværelse, åpenhet og tilnærmet ekstase i teaterrommet. Teateret blir en form for ideell tilstand, der *det andre* alltid eksisterer for alle uansett kjønn.

Cixous presents these possibilities as apparently accessible to all and the theatre becomes established firmly in Cixous's œuvre as a utopian site, analogous to the function of the site of writing in *The Newly Born Woman*, a space and process through which the representation of difference can be rethought and reconfigured.<sup>164</sup>

Dobson mener at kontakten med teateret har påvirket Cixous sin tematikk, fra å lage dramatikk ut i fra et personlig ståsted til å romme et historisk perspektiv. Teatret får rollen som et sted der teksten og det fysiske gir rom og *spacing*. ”The central role of Cixousian aesthetics is its status as the site par excellence of alterity, a textual and physical space in which writer, actor and spectator can enjoy a remodelled and unproblematic relationship to the other.”<sup>165</sup>

For publikum er forståelsen av tid og rom i teateret vesentlig. Morag Shiach mener Cixous vender seg mot Heidegger når det gjelder den temporale nødvendigheten av valg:

The temporal dimension of theatre also returns Cixous to the thought of Heidegger, who stresses the ways in which a recognition of the temporal aspects of Being lead to the confrontation of our own mortality, and thus to the necessity of choice.<sup>166</sup>

For Cixous gjør teateret seg spesielt velegnet i krisesituasjoner. Hennes temporale ståsted kan sammenlignes med Antonin Artaud sitt teoretiske og teatermessige prosjekt, der ”her og nå”

---

<sup>163</sup> Julia Dobson (2002): *Hélène Cixous and the Theatre*, s. 141: Mitt sammendrag

<sup>164</sup> Ibid: s. 47

<sup>165</sup> Ibid: s. 49

<sup>166</sup> Morag Shiach (1991): *Hélène Cixous: A Politics of Writings*. 107

konseptet er avgjørende. Ekstasen, intensiteten og smerten er vesentlige faktorer i et slikt teater, der mening aldri kan oppnås, men der valg er helt nødvendig.

Cixous stresses the importance of theatre of moments of crisis, of personal or historical turning points, which carry within them the possibility of change. She also stresses the sense of anticipation which accompanies a theatrical production. Unlike a novel, time cannot be re-run, the ending cannot be read first. The audience is locked into the bodily experience of time, and “avance le cœur battant de ne pas savoir ce qui va arriver”.<sup>167</sup> (moves forward with a heart which is beating from not knowing what is going to happen next)<sup>168</sup>

Jeg mener at publikum på den måten blir en viktig kroppslig instans innenfor teaterets funksjon. Publikum i et slikt teater det her er snakk om, blir tilstedeværende og like sentral som alle andre elementer (skuespillere, scenografi, tekst etc.). Teateret blir et rom og et sted av dynamiske øyeblikk, som ikke kan fungere uten publikum.

## 4.7 En skriftlig scene

Betsy Wing som har oversatt *The Newly Born Woman*, mener det er viktigere å følge rytmen til teksten enn å få fram meningen eller ordspillene. Dette er fordi meningene akselererer til nye meninger på en umiddelbar måte, noe som gjør at det undertrykte kommer frem i språket. Det er derfor viktig å forstå spennet i temaene, som hele tiden inngår i en større sammenheng, noe Wing kaller politiske undertoner. Jeg velger å se på det som en scene for Cixous sine handlinger. I tittelen *The Newly Born Woman - La Jeune Née*, er det vesentlig å se på lyd, rytme og assosiasjoner utenfor en direkte mening som den nyfødte kvinnen.<sup>169</sup>

*La Jeune Née*

Hear here: *La Genénet*: a feminine writing outlaw. (The reference is to Jean Genêt, French writer, homosexual, and convicted criminal, who wrote of outlaws, outcast, sexual masks, and social roles.)

Là je n'est: There I, a subject, is not.

Là je une nais: There I, a subject (a feminine one), am born.

Clément and Cixous seek what has been set aside as not-the-subject. By taking what is not-the-subject for their subject, they write themselves into history. To do this, they do not need to hesitate

---

<sup>167</sup> Ibid : Referanse til : “Le chemin de légende”, in Théâtre: Portrait de Dora et La prise de l'école de Madhubai (Paris: des femmes, 1986), p. 7-11(p.10)

<sup>168</sup> Morag Shiach (1991): *Hélène Cixous A Politics of Writing*, s. 107

<sup>169</sup> Betsy Wing (1996): “Glossary”, *The Newly Born Woman*, s. 163-164: Min forståelse.

to steal, in their capacity as outlaw (la Genêt), past Freud's blind spots to take his instruments to do their work.<sup>170</sup>

Cixous bruker mange kilder i sine forskjellige eskapader på den skriftlige scenen. På leting etter det fremmede, finner Susan Rubin Suleiman en forbindelse mellom Kafka og Cixous sitt skriveprosjekt, noe hun kaller "writing past the wall":

H.C. loves to cite Kafka's mysteriously beautiful sentence "Limonade es war alles so grenzenlos." Lemonade, everything was so infinite, so boundless (grenze: boundary). So wall-less. "De-nationalization is what interests me," says H.C. in a recent interview with Francoise van Rossum-Gyon. I ask: But why does K. say "lemonade"? What strange, impossible connection did he see between "lemonade" and "everything"? H.C., same interview: "Our richness is that we are composite beings." Breaking down walls does not necessarily – not desirably – lead to oneness. Rather it leads to composite selves, composite tongues. (Blessing my writing stems from two languages, at least" – "Coming to Writing"). Above all, it leads to the recognition of the stranger even in those one loves, or is.<sup>171</sup>

Denne forståelsen av at mennesket er komposisjoner, mener jeg gjør at Cixous sitt skriftlige arbeid blir som en teaterliknende scene i seg selv. Jeg mener at kvaliteter som bevegelse, forskjellige stemmer og en kroppsnær form er viktig i Cixous sitt arbeid. Dette, som jeg mener kan ses på som teatrale forhold, kommer frem i følgende tekstpassasje. Vi møter Cixous sine mange stemmer, og med en mer "personlig" kroppsnær stemme som er i bevegelse:

We have to go around the world, around Jerusalem, lose memory, lose knowledge, in order to arrive at the depths of real love, who we love, in whom we love. Tancredi loves Clorinda. Does Tancredi not know who in Clorinda is loved by whom in him? A moment ago it was a man; a second ago a woman; but was it really that?

One remark before I lose myself: Clorinda "knows" that she is a "woman". Rossini's Tancred (a) does not: (she) is a Tancredi, only God knows this, and perhaps Rossini a little-as for us, our musical body "knows" it, though we may be unaware of it.

Now I am completely lost. All I can offer you at this point is to (miss)lead you into a space where Tancredi lives and burns to be woman.<sup>172</sup>

Deborah Jensen mener Cixous er interessert i krefter og motiver som preger alle typer kunstnerisk arbeid. Både "Tancredi Continues" og "The Last Painting or the Portrait of God"

---

<sup>170</sup> Ibid: s 166

<sup>171</sup> Susan Rubin Suleiman (1991): "Writing Past the Wall", *Coming to Writing and Other Essays*, s. xii.

<sup>172</sup> Hélène Cixous (1991): "Tancredi Continues", *Coming to Writing and Other Essays*, s. 81

som begge er skrevet i 1983<sup>173</sup>, viser til en form for umiddelbarhet som preger områdene musikk og billedkunst.<sup>174</sup> (“Each thing has an instant in which it is. I want to take possession of the thing it is.”)<sup>175</sup>

I want to write like a painter. I would like to write like painting.

The way I would like to live. Maybe the way I manage to live, sometimes. Or rather: the way it is sometimes given to me to live, in the present absolute.

In the happening of the instant.

Just at the moment of the instant, in what unfurls it, I touch down then let myself slip into the depth of the instant itself.<sup>176</sup>

Det umiddelbare blir reisende i en kunst som er alltid til stede som levende materiale. Conley ser Cixous sitt kunstneriske ståsted som en dialog mellom et kunstmaterial og refleksjonen:

Cixous militates against art as an investment, or placement, and develops an art of replacement not in the sense of having to lose in order to have but in the sense of our collective availability of an art that becomes life, an art that makes central the gesture of writing-as-living that, at the same time, also reflects on that very gesture.<sup>177</sup>

I et intervju med Calle Grüber<sup>178</sup> innrømmer Hélène Cixous at ønsket hennes er å skrive akkurat i øyeblikket, men at dette er en umulig oppgave.<sup>179</sup> For skriveprosjektet til Cixous, har teateret blitt den kunstneriske arenaen som har influert hennes arbeider de senere årene. Når Cixous skriver for teateret er det nettopp dette andre - *the other* som får full tyngde. Den sentrale instansen slik jeg ser det, noe også Cixous henter ut av en teatermessig situasjon, vil være i en positiv og dynamisk dialog med *the other* i deg selv, gjennom rommene som trer i kraft med skuespilleren og historien. Med kroppslige, tekstlige og romlige prosesser fyllbyrder teateret på denne måten den feminine strategien til Cixous.

---

<sup>173</sup> De to tekstene ”Tancredi Continues” og ”The Last Painting or the Portrait of God” finnes i *Coming to Writing and Other Essays* (1991).

<sup>174</sup> Deborah Jensen (1991): ”Coming to reading Hélène Cixous”, *Coming to Writing and Other Essays*, s. 185

<sup>175</sup> Ibid: s 185: Referanse til Hélène Cixous, ”The Last Painting or the Portrait of God”

<sup>176</sup> Hélène Cixous (1991): ”The Last Painting or the Portrait of God”, *Coming to Writing and Other Essays*, s. 104

<sup>177</sup> Verena Andermatt Conley (1992): *Hélène Cixous*, s. 8

<sup>178</sup> Hélène Cixous (1997): *Rootprints*, s.78

<sup>179</sup> Ian Blyth (2004): *Hélène Cixous: Live Theory*, s. 77

## Del 5 Forståelser av det feminine subjekt

Jeg ønsker nå å se nærmere på de forbindelsene som finnes i Cixous sitt diskursive område. Jeg retter ett nærmere søkelys mot psykoanalytiske perspektiver, for å finne alternative forståelser av subjektet. Cixous gikk mot den aktive feministiske trenden på 1970-tallet, som så på Freuds teorier som ytterst patriarkalske med tendenser til rent kvinnehat. Cixous forklarer selv sin forbindelse til Freud gjennom følgende analogy: ”In her “Conversations” with the members of the Centre d’Etudes Féminines, Cixous explains her use of Freud [...]”:

Freud focused attention on the unconscious in an extraordinary series of discoveries. Do we behave as if the unconscious doesn’t exist? We live in a post Freudian, Derridean age of electricity and the aeroplane. So let’s do as modern people do, let’s use the contemporary means of transport. We owe Freud the exploration of the unconscious.<sup>180</sup>

Innenfor en feministisk diskurs, har det ubevisstes dynamiske rolle og forståelsen om det overskridende subjektet gjennom det psykoanalytiske *transference*, interessert flere enn Cixous. Jeg kommer derfor innom andre teoretikere, som Barbro Sigfridsson, Jessica Benjamin, Luce Irigaray, Julie Kristeva og Jane Gallop. Faren med å havne i lukkede akademiske og utopiske forståelser i denne feministiske diskursen, løser seg i strategien gjennom kroppen og en forståelse av et dynamisk subjekt..

### 5.1 Det psykoanalytiske perspektivet som mulighet

Jacques Lacan kaller seg selv en ortodoks freudianer. Han tar i bruk en operasjon nær det freudianske landskapet, når han opptrer med en polarisering av det mentale apparatet. Gjennom de tre stadiene, det symbolske, det virkelige og det imaginære, i begrepsapparatet til Lacan, opptrer behov, lidenskap og tilfredsstillelse i en forståelse av det Robyn Ferrell kaller ”the field of negation” (un peu de réalité), som kan relateres direkte til Freud.

“Modes of defence” develop as an attempt to handle the instinctual demand. The vicissitudes of the instinct are therefore devices for organising energy, but they are also styles of thinking; they are examples of Freud’s “primary process”.

“(T)he essential feature in the vicissitudes undergone by instincts lies in the subjection of the instinctual impulses to the influences of the great polarities that dominate mental life” (1915, 140)

---

180 Ibid: s. 25, referanse til ”The Laugh of the Medusa”, *New French Feminisms* (1998), s. 279-97

The polarities describe axes along which the instincts must be organised for, human psychological well-being; they set the terms of the mind's negotiation of instinctual need.<sup>181</sup>

Den første aksen er et freudiansk "det virkelige", der subjektet finner sin plass i en større sammenheng; mislykkes dette rammes subjektet av psykose. Andre akse viser til den økonomien subjektet opptrer i, der det motsetter seg både lidenskap og ubehag. Selve trusselen blir depresjon og likegyldighet. Den tredje aksen viser til de to polene aktiv og passiv. Den blir regnet som et biologisk og deterministisk område, der de kjønnslige motsetningene viser seg i teorien. På en faktisk sosial scene utspilles de kjønnslige rollene, der konsekvensen kan være seksuelle avvik.

Lacan, som kan ses ut ifra sin strukturalistiske og språkvitenskapelige bakgrunn, prøver å skrive seg inn i den utenkelige totale dialektikk gjennom symboldannelsen, subjektet og den strukturelle logikk. Fallosen er en typisk signifikant med symbolgivende kvaliteter. Mellom den strukturelle logikk og signifikantene oppstår et begjær, da den strukturelle logikk, full av metaforer og metonymier, mister synet av en opprinnelig signifikant. Det ubevisste operer i subjektet og konstituerer seg i forhold til en generalisering: Det er derfor Lacan kan snakke om at det ubevisste er strukturert som et språk. Dette så Freud på som kun en hypotese, mens Lacan nærmest insisterer på dette. Lacan ser på jeget som en sekundær instans, som ikke i tradisjonell forstand kan forsvare seg; men er underkastet de ubevisste primærprosessers strukturelle syntaks:

Lacan viser, at subjektet ikke blot konstituerer seg i forhold til en anden, men i forhold til *den Anden*, der er den generaliserende forestilling om det andet subjekt: et subjekt-der-formodes-at-vide. Det enkelte individ bekymrer seg altid om, at der uden for det selv finnes en Anden, der kender sandheden om det – en sandhed det både ønsker selv å komme i besiddelse af, men som det samtidigt søger at skjule for andre. Det ubevisste er den Andens tale, siger Lacan, og han setter derved pointen om symboldannelsen i forbindelse med subjektet, der i sine oplevelser og adfærd er bundet i et språkligt gitter af interdefinerende termer (forudsætninger og forudsætningers forudsætninger).<sup>182</sup>

Lacan faller derimot ikke inn i en mekanistisk tankegang, som andre strukturalister gjør. Subjektet kan i bestemte situasjoner tenke gjennom sin utopiske identitet på nytt og dermed handle selvstendig. Betingelsene for en slik overskridelse bygger på Freuds forståelse av det underbevisste som dynamisk. *Transference* stammer først og fremst fra den praktiske verden som Freud opererte i, der *transference* er prosessen der det ubevisste aktualiserer seg. På et ontologisk

---

181 Robyn Ferrell (1996): *Passion in theory, Conceptions of Freud and Lacan*, s. 14: Referanse til "Papers on Metapsychology" (1915), s.140, Standard Edition, vol. 14, J. Stratchey (ed).

182 Jacques Lacan (1973): *Det ubevidste sprog, psykoanalytiske skrifter*, fra innledningen, s. 15.

og epistemologisk plan kan dette ses på som en mulighet til overskridelse av subjektstatus, og en utvikling bort fra for eksempel kjønnslig determinisme. Ferrell ser på hvordan dette er mulig:

In the glossary, *The Language of Psychoanalysis*, transference is defined as “a process of actualization of unconscious wishes” (Laplanche and Pontalis, 1973, 455). In transference, “infantile prototypes re-emerge and are experienced with a strong sense of immediacy”. How and why is this a possibility? Precisely because *in transference we encounter experience*, i.e. how it comes about. “The strong sensation of immediacy” is part of the shock of transference, and it is this aspect which has implications for what we call “experience”. It is the unconscious in action.<sup>183</sup>

For Lacans metapsykologi er *transference* ett av fire fundamentale prinsipper for væren. Det er ikke her lenger snakk om en praksis, men om en epistemologisk og ontologisk teori forbundet med metaforen ”speilet”. I tillegg til *transference* kommer kategorien drifter, en materialisering av Freuds ”instinkter”, som ligger i det mentales utkantstrøk. Den tredje kategorien er det underbevisste, som ikke har noe å gjøre med det seksuelle tyngdepunktet Freud gir det, men er en del av en dynamisk mental prosess der signifikanter søker mot et språklig uttrykk.

Repetisjonen er den fjerde kategorien i den lacanske væren. Ferrell ser på repetisjonen som en konsekvens av det umulige, hvordan det er umulig å skape et nøyaktig bilde av psykisk energi:

Repetition is itself a sign of inability of the image completely to capture the motion of psychical energy. It refers to the “sliding of the chain of signifiers” which Lacan also calls desire, of the impulse, to fix a meaning to fix on an image, and of the failure to do so for more than the present moment.<sup>184</sup>

Det er i denne prosessen metaforens regler opptrer, som sier noe om forholdene mellom signifikantene. Lacans ”begjær” viser seg i differansen, i en metonymi, som viser til en kontinuerlig bevegelse gjennom språklige betegnelser og mot tilfredsstillelse.”[...]the slightest alteration in the relation between man and the signifier changes the whole course of history by modifying the moorings that anchor his being.”<sup>185</sup> I denne fjerde kategori der “begjæret”, “desire” eller *jouissance* utfolder seg, oppstår et møtepunkt med noe “kvinnelig”. Cixous er ikke den eneste som bruker *différance* og *jouissance* som fruktbare forståelser: Irigaray, Kristeva og Gallop kan alle ses i forbindelse med denne type psykoanalytisk forståelse i en feministisk sammenheng. Birthe Loa Knizek har sett på Lacan sin hermafroditiske karakter. Lacan har på en side en feminiserende diskurs, som har inspirert de kvinnelige teoretikerne som er nevnt; der han unnlater å gi kvinner en definisjon og der ethvert menneske kan plassere seg enten i den falliske

---

<sup>183</sup> Robyn Ferrell (1996): *Passion in Theory, Conceptions of Freud and Lacan*, s.47

<sup>184</sup> Ibid: s. 82

<sup>185</sup> Ibid: s. 82: Referanse til Jacques Lacan: *Écrits; a selection*, Alan Sheridan (trans); Tavistock, London (1977), s. 174.

eller den kastrertes leir. På den andre siden sier Knizek at Lacan ekskluderer kvinnene fra den symbolske orden:

”Kvinden er udelukket fra tingenes natur, som er ordenes natur – over det beklager kvinderne sig for tiden nok. De ved bare ikke, vad de siger; det er hele forskellen mellem dem og mig”.  
(Lacan:1976).

Han vil både blæse og have mel i munden: både ikke være udelukket fra ordenes natur – og nærme sig mest mulig jouissance. Herved ville han ideelt set komme i en position, hvor han kan nyde hver gang, han bruker sin viden. Skal vi sammenligne som afslutning Lacans og kvindernes projekt, så vil jeg hevde, at de arbejder med samme mål for øye om at kombinere ordene med jouissance, at søge at indfange såvel det bevidste som det ubevidste. Men de nærmer sig fra hver sin side: hvor Lacan slider for at fange jouissance, så pukler kvinderne med ordene.<sup>186</sup>

## 5.2 Et overskridende subjekt

Det er hensiktsmessig å se på hvordan Hélène Cixous’ sitt omfattende forfatterskap i et poetisk og politisk landskap; på den ene siden motsetter de seg kjønnslige konstruksjoner i psykoanalytisk teori, og på den andre siden omfavner de muligheter psykoanalysen gir, til å sette i verk et overskridende subjekt. Cixous mener hun finner en forbindelse gjennom sitt skriveprosjekt til ”the libido of the other”:

No matter how submissive and docile she may be in relation to the masculine order, she still remains the threatening possibility of savagery, the unknown quantity in the household whole.

“Mysterious” – the incalculable with which they must be counted. –

Mysterious, yes – but she is blamed for that even if pleasure is derived from always wanting to expose her. And mysterious to herself, something she has been disturbed by for a long time, made to feel guilty for “not understanding herself” (taking herself in) or knowing herself (cunt-born), because all around her they valorised a “knowledge” (cunt-birth) as ordained, as a mastery, a “control” (cunt-role) (of knowings! Cuntbirths!) established on repression and on “capture”, arrest, sub-poenis, confinement.

*Writing femininity transformation:*

And there is a link between the economy of femininity – the open, extravagant subjectivity, that relationship to the other in which the gift doesn’t calculate its influence – and the possibility of love: a link today between this “libido of the other” and writing.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Birthe Loa Knizek (1996): *Lacan og Kvinderne*, s. 11-12

<sup>187</sup> Hélène Cixous (1996): ”Sorties”, *The Newly Born Woman*; s. 91-92



Cixous mener at det er umulig å definere et kvinnelig territorium, fordi det vil eksistere et annet sted enn gjennom teoretiske og filosofiske systemer. En feminin praksis vil opptre gjennom subjekter som bryter gjeldende funksjoner, og retter seg mot grensesettende autoriteter. Skriveprosjektet Cixous tar denne reisen med kan med rette kalles ”Sorties”.

”But one can begin to point out some effects, some elements of unconscious drives, some relations of the feminine Imaginary to the Real, to writing. In other words, there is more than one way to get past a wall, and more than one wall to get past. The wall of sexual difference, because it seems impermeable, is one to which H.C. keeps returning. What fascinates her is precisely the imagines possibility of getting past that wall.”<sup>188</sup>

*Stigmata – escaping texts*; er en essaysamling Cixous har skrevet på forskjellige språk. Disse essayene kalles tekster som “unnslipper”.

Signifying through a tissue of philosophical metaphor, poetic power, critical insight and disarming lightness, Cixous’s writing is taken up in a reading pursuit, chasing across borders and through languages on the heels of works by authors such as Stendhal, Joyce, Derrida, Lispector, Tsvetaeva, and Rembrandt, da Vinci, Picasso – works that share an elusive movement in spite of striking differences.<sup>189</sup>

I ett av essayene “What is it o’clock? Or The Door (we never enter)”;

snakker Cixous om ”døren” som åpnes opp av det poetiske eller med ”smilet”, og at ”tiden” fyller oss med en fryktet substans;

No revelations without a door. But which door? A non-door, a door that stands aside so as to let pass: (The door is not a shibboleth). A smile perhaps, or the sensation of a smile. A door so as to better open. Smile.

“The door opens” – one never knows who opens it, from which side he or she enters or leaves.

The door opens.

Enter - the Hour.

The Hour is my story’s main character.

“The door opens”, says the language that doesn’t say “someone opens the door” Is it mother, is it cat, is it wolf, is it you?

---

188 Susan Rubin Suleiman; “Writing past the wall”, *Coming to Writing and Other Essays*, s. x

189 Hélène Cixous (1998): *Stigmata* : Fra innledningen.

The door opens, says the poem – that knows that all doors are magic spirits, and all poems are doors, and, in the same way Time opens and closes, according to its strange magic, Time, which is the very matter of our soul, our very substance, strange and dreaded.<sup>190</sup>

Skriveprosjektet til Cixous bygger på spørsmål og enigmaer, som fører til *transference* og overskridelse: ”A traversal of anguish and an access to life and, as in *Angst*, a change from guilt and fault toward another innocence and a true wedding, beyond the abyss, in *Préparatifs*, or an access to life, through transference, in *Anankè*.<sup>191</sup> I *The Newly Born Woman* er det tydelig at den nye kvinnen må komponere seg selv og risikere det å bli en kvinne. Forandringen, *transference* og overskridelsen skjer gjennom språket, i lidenskap, et sted nær det underbevisste og i samspill med andres underbevisste; nær det andre – *the other*.<sup>192</sup>

### 5.3 Cixous i et utopisk getto?

My mother puts me down on the ground. The room closes in. “Wait for me. I’ll be back straightaway.” My mother goes out. The ground closes in. I am outside. When I am not there *you* die. Betrayed. Everything starts to die.<sup>193</sup>

Dette er hentet fra teksten *Angst* skrevet i 1977, som senere har blitt satt opp på teateret i 1998. Teksten vitner om et skifte i Cixous sitt univers fra å skrive mot det patriarkiske univers og ”the father”, til å skrive med ”the mother” i en dynamisk rettet prosess: ”Her art of roaming through languages night and day, of roving, pirating, patting, piloting, intoxicating them[...] of enjoying the fleshy joy of her full tongue”.<sup>194</sup> Landskapet vi beveger oss inn i med Cixous inneholder en del motsetninger. På den siden er det et prosjekt å destabilisere det mannlige og kvinnelige som entydige kategorier. Spørsmålene blir selve dynamikken i dette prosjektet. På den andre siden i dette landskapet ønsker Cixous å skrive mot noe kvinnelig/feminint som skal lage uorden i det lacanske univers. Cixous sine tekster er dermed på en ekspedisjonsreise på jakt etter det feminine som mulighet og som et overskridende subjekt. ”She finds in the writing of Clarice Lispector’ all the possible positions of a subject in relation to what would be ”appropriation”, use and abuse of owning[...]”<sup>195</sup> På den ene siden opptrer det feminine som noe som blir forbigått i en sosial ”økonomi”, og på den andre siden dukker ”hun” opp igjen i form av en skriveprosess i en

---

190 Hélène Cixous (1998): ”What is it o’clock?”, *Stigmata*, s. 58

191 Verena Andermatt Conley (1992): *Hélène Cixous*, s. 69

192 Ibid., s. 70

193 Hélène Cixous, *Angst* (1977), Paris: Des Femmes : 1998 with Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, La Venue à l’écriture.

194 Françoise Defromont (1990): *The Body and the Text*, s. 124 : Sitat av Hélène Cixous, ”La venue à l’écriture”, Editions des femmes, 1988, s. 89

195 Susan Wiseman (1990): “ ‘Femininity’ and the Intellectual in Sontag and Cixous”, *The Body and the Text*, s. 109

feminin økonomi. ”But the relationship between Cixous’ neo- and anti-Lacanian uses of ”femininity” and the social category of women remain fraught for any reader. The feminine is valorised in Cixous’ text but is located wholly in writing.”<sup>196</sup> Puslespillet for Susan Wiseman blir å sette den kunstneriske feminine økonomien i forbindelse med det politiske prosjektet om å forandre de sosiale forholdene der de virkelige kvinnene opptrer. Phil Powrie har sett nærmere på hvordan Cixous har blitt mottatt i forskjellige leire. Fordi det finnes mange feministiske retninger, er det ikke alltid hensiktsmessig å sette alle teoretikere i samme bås. Med ulike verktøy kan en del motsetninger oppstå:

The 1970s were very much the decade of *écriture féminine* – one thinks of Annie Leclerc’s *Parole de femme*, for example, which vulgarized to some extent the seminal work of Cixous in that decade. The 1980s, however have seen a decline of interest in *écriture féminine*, if not a critique, which usually centers on what is considered to be a politically flawed essentialism, or biologism. For Moi, Cixous’ work is marred as much by its lack of reference to recognizable social structures as by its biologism. A second area of critique for Moi is Cixous’ attempt to deconstruct patriarchal logics. Moi finds it difficult to accept the coexistence of Cixous’ deconstructive discourse with the metaphysical/elemental imagery. For Moi this can only be resolved in the secure heaven of Imagery’, in other words, Cixous’ texts cannot operate the liberation of the reader, since they are an escape from the Symbolic order. Her texts function rather as a sort of utopian ghetto, stimulating perhaps, but ghetto nevertheless.<sup>197</sup>

Det kan oppstå en del forvirring når det gjelder betegnelsen ”det feminine” som skriveprosjekt når Cixous plasserer seg nær et freudiansk territorium. Freud levde under viktariatiden og skrev seg inn i noe som kan kalles metapsykologi. En kunnskap om menneskets ytre og indre vesen, og hvordan disse grensene skal trekkes opp er vesentlig for teoriene til både Freud og Lacan, som bygde videre på Freuds teorier. Et av de eldste problemene i filosofihistorien er nettopp forholdet mellom det tenkende og den materialistiske verden. Cixous bruker sine betegnelser i forbindelse med prosess og handling. Dette gjør at reisen mellom tanken og utførelsen er det vesentlige; og det blir derfor ikke snakk om den autentiske kvinne eller mann som en kvalitet.

Instead of saying feminine writing or masculine writing, I ended up by saying a writing said to be feminine or masculine, in order to mark the distance. In my seminar, rather than taking this elementary precaution, I speak of a decipherable libidinal femininity which can be read in a writing

---

<sup>196</sup> Ibid., s. 109

<sup>197</sup> Phil Powrie (1990): ”Myth versus Allegory”; *The Body and the Text*; ”s. 78. Referanser videre til Annie Leclerc’s *Parole de femme*, (Paris:Gresset 1974), Toril Moi, *Sexual/textual politics : Feminist Literary Theory*, (Methuen 1985) s. 126.

produced by a male or a female. The qualifier masculine or feminine which I use for better or worse comes from the Freudian territory.<sup>198</sup>

Forskjellen mellom en mannlig og kvinnelig “libidinal economy”, et uttrykk som kommer fra Freud med en hierarkisk oppbygning rundt penismisunnelsen; må gjennom Cixous forstås som en differanse med likeverd. Sarah Cornell setter perspektiver på Cixous sin måte å bruke det feminine og maskuline som to forskjellige områder for *jouissance*. Her er det verken snakk om binære opposisjoner eller hierarki. Cornell mener heller ikke det handler om anatomi eller sosiale roller.

If the hierarchical values imposed by a social and cultural context defined by the patriarchy are interiorised, then in fact it is very difficult to think of difference. We are not speaking about opposition, not about the war of the sexes. We are talking about equal and different. If “equal” becomes an equivalent to “the same”, then those who are different are excluded.<sup>199</sup>

Men med en forståelse og respekt for de litterære grep Cixous bruker, mener jeg det kan sies at det finnes en dialektisk forbindelse mellom hennes politiske ambisjon og det poetiske skriveprosjekt. På det lingvistiske nivået bruker Cixous språklige fusjoner og ordspill, som dialektisk korresponderer med hennes *difference*; som utfordrer tradisjonelle feministiske konsept på likhet:

The concept of “difference”, originally stemming from Freudian theory, was much debated and even criticized, especially by American feminists, for it was seen as an “essentialist” point of view which divided the sexes through a binary system. I think the concept of difference points to a very important step because it means breaking free from the trap of “sameness” – which is likely to entail identification to the masculine model – implied by the feminist claim of equality. In my opinion it also deconstructs the long-lived stereotype of “women’s” difference, for it is strongly associated to date with the masculine, or rather the phallic – which overthrows the very idea of an essentialist binary system. I would then stress the fact that this concept was a breakthrough because it meant a shift of perspective; the issue was at last not only seen from a social point of view, but also from a symbolic one, opening the way for a reassessment of the feminine (writing) identity.....Fusion and difference, the two poles between the theory and practice move and interplay in Hélène Cixous’ writing and thinking, involving both the poetic and the political...<sup>200</sup>

Francoise Defromont har med en litterær bakgrunn de nødvendige verktøyene for å se Cixous sine tekster i forbindelse med andre feministiske skriveprosjekter; som for eksempel Virginia

---

<sup>198</sup> Verena Andermatt Conley (1984): *Hélène Cixous: Writing The Feminine*, intervju med Hélène Cixous, s 129

<sup>199</sup> Sarah Cornell (1990): “Hélène Cixous and *les Etudes Féminines*”, *The Body and the Text*, s. 37

<sup>200</sup> Francoise Defromont (1990): “Metaphorical Thinking: Writing in Virginia Woolf and Hélène Cixous”, *The Body and the Text*, s. 123

Wolf sin skriveformel. Dette gjør at Cixous med god grunn kan settes i forbindelse med andre teoretikere enn de mest kjente franske feminister; som Simone de Beauvoir, Luce Irigaray og Julia Kristeva. Selv om også Cixous sitt prosjekt ligger nær Derridas tankeverden, hevder Ian Blyth hvordan hun ganske urettferdig blir betegnet som en disippel av Derrida.

...in her seminar at the Centre de Recherches en Etudes Féminines Cixous shows herself to be very far from the position of displacing “faithfulness” or “unquestioning acceptance” in her readings of Derrida (see, for example, Readings, pp.89-92). Derrida, likewise, is very far from adopting a superior (“masculine”) attitude in his readings of Cixous. In the end, all comparisons are bound to fall short because, as has been argued in this book, Cixous is an impossible writer to pigeonhole. In many respects, Cixous perceived “difficulty” as a literary or cultural “theorist” rests on her insistence that she is first and foremost a writer, a poet, a creator of literary and poetic texts. In short, because Cixous’ writing does not “fit” with the conventions or expectations of theoretical discourse, she is often passed over in favour of more obviously “theoretical”, eminently quotable writers.<sup>201</sup>

## 5.4 Den feminine økonomi

For en postmodernist som Derrida finnes det ingen tidløs essens av det mannlige eller det kvinnelige subjektet, men han snakker om subjekter fanget i en historisk sammenheng. Cixous mener at språk er metaforiske redskaper, og abstrakte sammenhenger er brukt av de som ønsker makt. Når Cixous mener i likhet med Derrida at kroppen alltid er skrevet, blir handlingen et scenario på identitet med en forståelse av enten det derridaiske *différance* eller det Cixousiske *difference*.

It does not have to do with sexual difference itself (which does not exist as such, in the present, in the real, beyond all reading) but with a scene of reading of sexual difference about which Hélène Cixous reminds us, in another paradox, that if sexual difference is always read, it is also reading, which is to say that it is read, as sexual difference, in and by sexual difference, across it: it is always she or he that reads it. Double genitive of the expression “reading of sexual difference”. This signifies that there is no asexual, a-sexed or meta-sexed reading of sexual difference because it is at once read and reading. Elementary but indispensable precaution directed at hurried readers or impatient philosophers who rush toward the most inane conclusions.<sup>202</sup>

Cixous snakker om en libidinal økonomi i forbindelse med det feminine subjekts identitet. Libidinal kommer fra det freudianske libido som er definert ut ifra kroppen, og er en pulserende

---

<sup>201</sup> Ian Blyth (2004), *Hélène Cixous: Live Theory*, s. 95

<sup>202</sup> Jacques Derrida (1994): “Foreword”; *The Hélène Cixous Reader*, s. x

bevegelse mot et objekt. Cixous kaller denne oppdagelsen for ” The Freudian discoveries par excellence”:

It is the love life in fact, or the sexual life, which is regulated by energy marked physically by the subject, which is lived consciously, and which can be described as economic metaphors with moments of investment in passion, love, disgust, or anything else, moments of disinvestments from subject to object. These are libidinal investments, which can be spoken about in morals or philosophy as well.<sup>203</sup>

Barbro Sigfridsson understreker i sin avhandling ”Jagets Plats” den betydning psykoanalysen har hatt for bruddet med det konforme subjekt. ”Psykoanalysen innebærer ett radikalt og fundamentalt ifrågesettende av idén om det suveräne, allvetande och för sig själv genomlysta subjektet.”<sup>204</sup> En selvstendig posisjon blir satt på prøve, og ulike register og nivåer hos subjektet kommer frem i lyset.

Freud understryker at jaget framförallt är ett *kroppsjag*, vilket betyder att jaget utgår från kroppsliga sensasjoner. Kroppen har med andre ord en meget framträdande plats i vår varelseverden og Freud hävdar at jaget kan ses på som en menat projektion av kroppens yta. Så småningom utvikles det hos jaget en differensiert del som Freud betegner som ”overjag”, hvilket formerat utifrån ett antal tidligere identifikasjoner med ulike objekt.<sup>205</sup>

På denne måten blir det for Sigfridsson bevegelige kvinnelige og mannlige spørsmål om subjekt. En subjektforståelse hun sammenstiller med Rosi Braidottis ”nomadic subject”<sup>206</sup>.

Psykoanalytikeren og feministen Jessica Benjamin ser også på hvordan subjekt forståelser kan leses, i noe hun kaller ” in the tension of psychoanalytic thought and feminist thought”:

Here the point is not only to reject the biological, transhistorical foundations of sexuality and gender – even to deconstruct the very category of “nature” – which rationalized masculine claims to power in traditional thought. It is also to rebut all claims from the feminist side, which might deploy or defend a naturalized female identity; to critique not only any natural foundation of Man’s prerogatives but also the notion of “Woman”. Thus it has been said that woman is a name that makes woman appear to be the same kind of unitary subject as was the male subject of philosophical and political discourse and that works to suppress all other differences ( race, class, sexual choice.....) It uses the frame of gender to create a false identity.<sup>207</sup>

---

<sup>203</sup> Verena Andermatt Conley (1984): Hélène Cixous i intervju med Verena Andermatt Conley: *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, s. 130

<sup>204</sup> Barbro Sigfridsson (2003): *Jagets Plats*, s. 35

<sup>205</sup> Ibid: s. 40

<sup>206</sup> Ibid: s. 37: Referanse til Rosi Braidotti (1991), *Patterns of Dissonance*, ”Nomadic Subjects”, kap.8, (Polity Press)

<sup>207</sup> Jessica Benjamin (1995): *Like Subjects, Love Objects*, s. 11

For Benjamin er ikke subjekter for evig og alltid fastsatte identiteter. Sigridsson fremhever hvordan subjektet for Benjamin kan hente ut både kvinnelige og mannlige aspekter. Denne formen for indre bevegelser og overskridende tendenser kaller Benjamin for hvordan det kvinnelige begjæret kan uttrykkes.

That could be called an argument for androgyny or bisexuality – not a rejection of gender but a vision of reconciling the gendered self with the self that is bi-, or supra-, or “nongendered”

Benjamin menar att ett bejakande av det manliga och kvinnliga, som uttryck för en differentiering, parat med ett inre bejakande av begärets ”gränseöverskridningar” skulle kunna bereda vägen för ett förhållningssätt som möjliggör en identifikation med den ”andra” positionen.<sup>208</sup>

Når falske identiteter er fastslått en gang for alle, er det gjennom psykoanalytiske perspektiver feministene har funnet grunn å stå på. Men det er en grunn på godt og vondt, og Sigfridsson ser også på hvordan Lacans posisjon har blitt utfordret av Luce Irigaray i ”The Sex Which Is Not One”.

Lacans formulering av de premisser som styr den symbolske ordningen har ikke fått stå oemotsagda. I sin kritikk av Lacans syn på den ”symbolske ordningen” og dens grundvaler hevder Luce Irigaray at denne per definition, er patriarkal og kvinnen som en konsekvens av dette, saknar representasjon og utsageposisjon i det ”symboliske”.

Julia Kristeva har sitt utgangspunkt nettopp i en form for postmoderne identitetskrise, der hun vender seg mot Freud og leser han på nytt grunnlag. Ved å tolke Ødipusmyten på nytt finner hun en ny organisme i en tredje part eller en tredje far som hun også kaller ”Father of the individual’s Prehistory”. Den tredje part er verken er mor eller far, men et resultat av de begge, som en kjærlighetsfull instans i motsetning til patriarkisk makt. Denne instansen ligger nær det imaginære stadiet hos Lacan, som en dynamisk og foranderlig part med *transcendence*. Men Kristeva ser annerledes på *transcendence* enn Lacan som plasserer denne funksjonen i det imaginære. Kristeva fremhever *transcendence* gjennom det språklige og symbolske, og på den måten utfordrer Lacans nedvurdering av det imaginære. Kristeva kaller dette for ”a living-symbolic organism”, som åpner opp hierarkisk determinisme<sup>209</sup>:

Kristeva helps us appreciate the nature of these “destinies” by associating her “Father of the individual’s Prehistory” with the function of an ambiguous metaphor which she prefers to call “*metaphorein*” (1989:173). As she defines it, this is in an originary motility that entails neither the establishment of identity nor any process of substitution between hierarchically related orders. It

---

<sup>208</sup> Barbro Sigfridsson (2003): *Jagets Plats*, s. 51: Referanse til Jessica Benjamin (1986), *A Desire of One’s own’s*, 90, (University of Wisconsin System).

<sup>209</sup> Maria Margaroni (2004): “The Trial of the Third: Kristeva’s Oedipus and the Crisis of Identification”, *Julia Kristeva: Live Theory*, s. 47-49

denotes rather, “the inference between two *nonhierarchized semantic fields*” (1987b: 273) and needs to be conceptualized as “an experience similar to Baudelaire’s “mystic metamorphosis””: that is, as a transport of (both) drive representatives and verbal representations”.<sup>210</sup>

Hvis identitet er tenkt som libidinal og dynamisk transport av både tegn og kropp, og for både mann og kvinne, blir det ikke lenger mulig som Lacan gjør å tilegne språket til det mannlige. Jane Gallop ser det også som sitt prosjekt å lese Freud og psykoanalysen på nytt. I denne forbindelse leser hun Freuds subjekt inn i hans egne tekster, som da ses kan ses på som litterære og biografiske tekster. På denne måten reverserer hun den hierarkiske oppbygningen av hvordan Freud priset den naturvitenskapelige teksten fremfor litterære former.

For example, we can turn our reading expertise on Freud. Thus we are liberated from the awesome figure of Freud’s scientific, therapeutic discoveries and can indulge in the pleasures afforded by the marvellous prose he wrote but could not and does not control. Freud’s text, as a literary text, can be read with the attentive respect we have learned for literature, a respect for the tissue of literary language which precludes any reduction, for practical purposes, to some single intended sense.<sup>211</sup>

Gallop fremhever betydningen av å tenke gjennom kroppen. ”I am really asking whether woman cannot begin, at last, to *think through the body*, to begin to connect what has been so cruelly disorganized”. Tanke og kropp har vært splittet en metafysisk abstraksjon, og Gallop mener dette sier alt om metafysikk. Om vi tenker med kroppen får vi et dynamisk bilde av denne helheten i noe Gallop kaller ”an image of shocking violence”<sup>212</sup>.

## 5.5 Kroppens politikk

But the dramatic notion of language as a risky practice, allowing the speaking animal to sense the rhythm of the body as well as the upheavals of history, seems tied to a notion of signifying process that contemporary theories does not confront.

- Julia Kristeva, “The Ethics of Linguistics”<sup>213</sup>

Mange forsøk har blitt gjort for å skrive med kroppen. Cixous, Irigaray, Kristeva og ikke minst Beauvoir, kommer fra en tradisjon med å omsette det feminine til tekst. Her har kroppen hatt en spesiell betydning, i den forstand at det feminine har tidligere blitt utelatt i tekster. Det feminine skriveprosjektet har brukt rytme, lyd og utforsket grenser i språket og i teorier. Fordi

---

<sup>210</sup> Ibid: s. 49: Referanse til Julia Kristeva: (1989: 173): *Black Sun: Depression and Melancholia*. ( 1987b:273) *Tales of Love*, begge oversettelser: L.S:Rodiez., Colombia University Press.

<sup>211</sup> Jane Gallop (1988): *Thinking Through the Body*, s. 22

<sup>212</sup> Ibid: s. 1

<sup>213</sup> Catherine Hobbs ( 1997): “Locke, Disembodied Ideas, And Rhetoric That Matters”, Julia Kristeva, sitat fra: *Bodily Discursions: Genders, Representation*, s.151.



kvinnekroppen har blitt undertrykt og marginalisert, mener Catherine Hobbs at dette skriftlige kroppsprosjektet vært inspirert av Bakhtins karnivaleske og kroppstransformerende tekster. Kvinnekroppen blir omformulert til den nye kvinnens subjekt:

Poststructuralist theorists in particular have worked to reactivate, deconstruct and defamiliarize sedimented citations of the “textual feminine” and woman’s body as a trope in western philosophy. This is not an idealist project, for as Butler (and others) argues, our practices of signification are not clearly separable from our bodies. Yet neither are language practises laid over already existing unmarked physical bodies, serving to construct them. Instead, language practices are material practices that embody us-bodying us forth as sexed beings. Materialization becomes a “process of sedimentation of repeated citations” that in practice produces bodies and subjects.<sup>214</sup>

At det generelt har vært mye fokusert på kroppen i feministisk teori, har ikke vært uproblematisk. Det er en selvfølge at det finnes utallige kvinnekropper, derfor blir den språklige diskursen en viktig faktor når det gjelder å avgrense et feministisk prosjekt. Som Elsbeth Probyn (inspirert her av Jane Gallop) påpeker, når vi blander kropp og tanke, gjør vi narr av dikotomien som har florert i vestlig filosofi: ”[...] let us ride roughshod over any fixed division of mind/body, reason/emotion, subject/object, and the rigidity of defined sexualities.[...] While we may not always be able to think through the body, we can use those moments to deepen and inform our theories.”<sup>215</sup>

Noen eksempler der kroppen ikke lenger er en notorisk fiende til objektivitet, men er en instans for å transformere vår kultur er gitt bl.a. gjennom Susan Bordo, Muriel Dimen og Arleen Dallery.<sup>216</sup> Bordo ser bl.a. på kroppen som en feminin tekst, og bruker Foucaults forståelse av at kroppen er både en kulturell tekst og et område for sosial kontroll. ”Through a detailed cultural reading of hysteria, agoraphobia and anorexia nervosa, she argues for the necessity of reconstructing feminist discourse about the body[...].”<sup>217</sup> Muriel Dimen fokuserer på kvinnens seksualitet, og hvordan denne har blitt fremmedgjort gjennom en sosial konstruksjon. Dette har påvirket hvordan kvinner ser på seg selv, og hvordan de opplever kroppen sin. En linje fra Muriel Damien’s tekst kan legges til Arleen Dallerys forståelse av *écriture féminine*, som et virkningsfullt redefineringsprosjekt når det gjelder kvinners seksualitet og ”pleasure”. Den kritikken som tidligere har kommet fra amerikansk side innen feminisme, mener Arleen bunnar i det amerikanske samfunnets frykt for *difference* og en dyrking av det androgyne som løsning.<sup>218</sup>

---

<sup>214</sup> Ibid: s. 152

<sup>215</sup> Elspeth Probyn (1992): “Theorizing through the Body”, *Woman Making Meaning*, s. 96

<sup>216</sup> Jaggar, Bordo (1992): “Introduction”, *Gender/ Body/ Knowledge, Feminist Reconstructions of Being and Knowing*

<sup>217</sup> Ibid: s.3

<sup>218</sup> Ibid s. 3

But *écriture féminine* has generated much feminist criticism, typified in Simone de Beauvoir's early reaction to French Feminism. In an interview with Margaret Simons, de Beauvoir accepts this new valorisation and appropriation of woman's bodily experiences in pregnancy, childbirth, menopause, the transcendence of bodily alienation in feminist praxis; but she strongly resists acultism, narcissism, or a mysticism of the body".<sup>219</sup>

Dallery mener at de Beauvoir ikke er opptatt av det feminine i tekstlig forstand, og at dette gjør hennes skriveprosjekt filosofisk sett mer naivt. Både Irigaray og Cixous bruker språket som en politisk agenda, ikke for å utrykke kvinnekroppen, men for å forandre og omskape den.<sup>220</sup> For Cixous blir "å skrive med kroppen" både språk og handling. Morag Shiach ser på Cixous sitt skriveprosjekt som kroppens politikk. Hun mener det er interessant å se på hvordan Cixous samarbeider med teaterprosjekter:

"Much of Cixous's recent writing has been for, or concerned with the theatre. Theatre has provided Cixous with a space in which to develop her analyses of subjectivity, to explore further the bodily roots of meaning,"<sup>221</sup>

Hélène Cixous har siden 1980-tallet og frem til i dag jobbet i en nær relasjon til Théâtre du Soleil. Hun har både erfaring fra selvstendige skriveprosesser og dramatikk på bestilling fra Ariane Mnouchkine og Théâtre du Soleil. Cixous har dessuten erfaring fra en kollektiv prosess med Théâtre du Soleil, der tekstene tar form i løpet av den aktive produksjonsperioden sammen med skuespillere og regissør. Dette har gjort at Cixous har kommet til en forståelse av egen kropp og andres i forbindelse med tekstproduksjon og utførelsen i scenisk sammenheng.

"[...]as in the theatre; there remains the "I", the umbilical cord. Right away the problem I do not encounter in the theatre comes back, the problem of the body. In the theatre, I do not deal with what for me is very important, that is, sexual difference. In the theatre sexual difference is treated by itself. I always say that in my fictional texts I write with the body of a woman and that I cannot put myself in the place of a man. I can only deal with one type of pleasure that I know and I can deal in the first person with masculine pleasure. But in theatre, I do not have this problem. I can put men in the theatre because there the body is given over to it by an actor. The actor makes the link with his sexed body, so it is not my problem."<sup>222</sup>

Det at Cixous har endt opp som en aktør i en teaterbevegelse, gjør at Cixous nærmer seg et mer fysisk orientert ståsted innenfor en feministisk strategi. Når Hélène Cixous sin strategi "å skrive med kroppen" blir utvidet i sammenheng og rom, blir *écriture féminine* en levende instans i fysisk

---

<sup>219</sup> Arleen B. Dallery (1992): "The Politics of Writing (the) Body", *Écriture Féminine*, *Gender/Body/Knowledge, Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, s. 53

<sup>220</sup> Ibid: s. 60

<sup>221</sup> Morag Shiach (1991): *Hélène Cixous: A Politics of Writing*, s. 106

<sup>222</sup> Hélène Cixous (1997): "Hors Cadre Interview": *Mimesis, Masochism & Mime*, s. 39

forstand. Når denne skrivemåten settes i sammenheng med teateret, blir det for Cixous både en smertefull og lidenskapelig prosess som utfordrer hennes eget subjekt. I et intervju for tidsskriftet *Hors Cadre* forklarer Cixous sitt spesielle forhold til teateret, der det utvidete rommet skaper en annerledes skriveprosess til de grader at det andre – *the other* tar fullstendig over:

HC: And it is not the same for the writing of fiction or of an essay?

Cixous: Not like that. It is like an effect of madness. First, I am hunted by others. I am all the others. I am not myself. This leads to real fainting spells. The first time this happened to me, I was afraid. Now I am used to it, I do not care, I understand. But one is so much the other that it is a complete dispossession.<sup>223</sup>

Cixous mener dette har noe å gjøre med teaterets og scenens fysiske og poetiske dimensjoner. Som dramatiker behøver ikke Cixous å utbrodere fullt ut og gå i dybden gjennom det dramatiske materialet. *Transference* ligger i selve teaterhendelsen:

*Hors Cadre*: Theatre is an accelerator, a multiplier of writing?

Cixous: Absolutely [...]<sup>224</sup>

En annen måte å bruke kroppen på i en feministisk politikk, er å fokusere på den fysiske kroppen som en konstruksjon i Foucaults diskurs eller som et redskap for reprogrammering. *Pleasure* i en feministisk diskurs kan gi et spennende og ambivalent bilde, sett fra den ene eller den andre handlingsmåten. Jeanie Forte, som operer gjennom moderne amerikansk teater og performance teori, ser på hvordan Gayatri Chakravorty Spivak fanger opp de franske feministenes *pleasure* gjennom å redefinere klitoris bort fra et smertefullt område. "[...] it is this ideologico-material repression of the clitoris as signifier of the sexed subject that operates the specific oppression of women."<sup>225</sup> Spivak ser spesielt på ritualer for omskjæring, og alle systemer for å temme eller frarøve kvinner seksualitet: Spivak mener at å uttrykke kvinners *pleasure* som en strategi gjennom klitoris, blir en fullbyrdelse av den type feministiske diskurs som kommer fra bl.a. Cixous. Men Forte er redd for at å snakke for mye om *pleasure*, hun er ute etter en mer fysisk handlemåte og en effektiv kropp som hun kaller "the useful body".

The French strain of feminism of which Spivak speaks has frequently been branded essentialist, in its locating the possibility of women's discourse *écriture féminine* in the female body. As Hélène Cixous asserts: "Woman are body. More Body, hence more writing." Margerite Duras declares, "The rhetoric of woman (as) one that is anchored in organism, in the body." Granted that such

---

<sup>223</sup> Ibid: s. 37

<sup>224</sup> Hélène Cixous (1997): "Hors Cadre Interview": *Mimesis, Masochism & Mime*, s. 36

<sup>225</sup> Jeanie Forte (1992): "Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance", *Unmaking Mimesis*, s 249: Referanse til Gayatri Chakravorty Spivak; "French Feminism in an International Frame", *In Other Worlds* (Routledge 1988)

statements court essentialism, there is still the material aspect broached, of uncovering the body's relationship to power, of making the female body visible in contradistinction to its patriarchal invention. [...] Are we only able to speak of the clitoris in its effacement, only in the pain of woman's bodies? Does speaking of pleasure remove the discussion from the useful body and threaten to trap us, once again, in essentialism. ”<sup>226</sup>

Forte mener at motstand gjennom performance innen teater og kunst, effektivt kan omgjøre de hysteriske omstendighetene kvinnekroppen blir satt i gjennom vårt moderne samfunn. Hun mener det er avgjørende for feministisk teori å fokusere på kroppens betydning.

Our increased understanding of this relationship, between the “material” body and the body in representation, contains the possibility for new strategies in feminist performance.

This does not necessarily signal a turn to biology or nature as something unmediated but to a different “register” other than the symbolic dimension, to use a Foucauldian term – the register of the “useful” body rather than the “intelligible” body. Our cultural conceptions of the body, norms, etc., including scientific, philosophic, and aesthetic representations construct the intelligible body. Those same representations also help to shape the structures by which the living body is adapted into a useful body.<sup>227</sup>

På den måten blir ikke kroppen bare en tekst i kulturell sammenheng, den blir også en praktisk og direkte instans for sosial kontroll. Nye strategier for motstand gjør seg derfor gjeldende gjennom performance.

[...], the inability of theory to manifest the material, or useful body, I searched for those circumstances in which the body is undeniable, when the body's material presence is a condition of circumstance. Interestingly, one is that of pain, and another is that of live performance: two cases when the body must be acknowledged, when it becomes visible/palpable through inhabiting temporally a process that depends fundamentally on its presence.<sup>228</sup>

Performanceutøveren Kate Pendry har utfordret bildet av en Hollywoodheltinne. Som feminist og performanceartist, forholder hun seg til sitt tema med sitt eget kjøtt og blod. Jeg mener hun klarer å bruke seg selv så kroppsnaert at hun ikke faller i representasjon og imitasjonsfellen. Nå ønsker jeg å vise til virkningskraften Kate Pendrys *Peepshow Marilyn: Gentlemen Prefer Dead Blonds*<sup>229</sup> gir til meg som det ytre blikket: Pendry er ikledd som en Marilyn Monroe kopi med blond parykk og den klassiske hvite jomfrukjolen. Hun lager stønnende lyder, av smerte eller seksuell

---

<sup>226</sup> Jeanie Forte (1992): “Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance”, *Unmaking Mimesis*. s. 254

<sup>227</sup> Ibid: s. 249

<sup>228</sup> Ibid: s. 251

<sup>229</sup> Kate Pendry (2003): *Peepshow Marilyn: Gentlemen Prefer Dead Blonds*, Performance, 12-14. september 2003, Quality Hotel Savoy, rom 207, Oslo. Premiere 12.oktober 2002, BIT Teatergarasjen, Bergen.

opphisselse, mens hun beveger foldeskjørtet opp og ned som om det var et luftdrag til stede. Istedenfor luftdraget bruker Pendry en annen teknikk, hun har festet fiskekroker oppover armene med snorer ned til kjolen. Hver gang kjoleskjørtet dras oppover drypper det blod fra Pendrys armer ned på den hvite kjolen. Jeg som tilskuer vet også at det finnes tilgjengelig fotomateriale av hvordan Marilyn ble brukt som sex leketøy av fremstående amerikanske politikere. Nå lar Pendry sin egen kropp gjennomgå i en performance. Hva som er virkelig og ikke virkelig blandes. Det som kommer frem sterkest til meg som representerer det ytre blikket, er kroppen til Pendry, ikke Marilynbildet. Pendry er altså til stede eksplisitt med sin kropp. Hun er i aller høyeste grad lokal. Kvinnekroppen blir ikke et objekt som inspirerer til høye eller lave tanker, men kroppen blir menneskelig og levende. En foregangsfigur innen kroppssperformance er den franske kunstneren Orlan. Hun tar opp hvordan konstruerte former for skjønnhet koder vår seksualitet. Hennes dokumentering av en plastisk operasjon på seg selv, mens hun diskuterer med en kjent journalist "live", er et eksempel på hvordan hun bryter ned et bilde på skjønnhet. Dette bilde på skjønnhet blir et balanserende konsept på en tynn tråd mellom det groteske, det artistiske og forestillinger om skjønnhet.<sup>230</sup> Teoretikeren Jeanie Forte poengterer hvor viktig det er i vår tid å tolke hvordan kroppen blir brukt i feministisk rettet performance. Hun mener dette er en viktig del av en generell feministisk teori.

...to point up a variety of subversive modes of performance which call upon an erotic sensibility already in use by feminist performers, a collection of differences which nevertheless have the similar effect of intervention into representational systems that objectify the female body. I am interested in suggesting avenues of inquiry in our attempts to avoid both the distancing tendency of theory and the threat of essentialism in addressing the female body in performance. At this point in history it is politically imperative that feminists construct the language, the theoretical models, that will enable analysis of feminine praxis and the oppressions of female body.<sup>231</sup>

Om den ene strategien, enten det er "å skrive med kroppen" eller å bruke kroppen i performance, er bedre enn den andre, er en åpen diskusjon. Det som gir begge strategier rom for handling er en dynamisk rettet kroppsnær og teatral situasjon.

---

<sup>230</sup> *Beyond French Feminisms* (2003): s. 10: Mine ord.

<sup>231</sup> Jeanie Forte (1992): "Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance", *Unmaking Mimesis*, s. 259

## Del 6 Teater som feminint Utopia?

Hva vi ser og hvordan vi ser, er avgjørende for at verden skal bli et bedre sted i en kvinnepolitisk ramme. Dette gjelder også for en teatersituasjon og den teoretiske diskursen. Når nr. 4 i prosjekt *Blå Bobler* blir utsatt for vold og undertrykkelse, blir sett på som estetisk objekt og utsatt for eksklusjon, var det bare et par publikummere som kommenterte dette etterpå. Denne publikumssituasjonen oppsto fordi det var mange andre konkurrerende elementer i boblerrommet. Nr. 4 havnet stort sett i bakleksa når det gjaldt å være visuelt synlig. Denne situasjonen er også vesentlig for verdens kvinner utenfor rekkevidde og synlighet, gjemt bort bak hjemmets fire vegger eller andre lukkede rom og forståelser. Mennesker må utvide sitt blikk og sin forståelsesramme for å gjøre noe innenfor en feministisk strategi. 70-talls problematikken som vises gjennom handlingsrammen til "Traps" burde ikke lenger være gjeldende, men er det. Nr.1/REG som vil hente hjem sin kone som har rømt, der han ikke forstår at det er et problem at han slår henne, er fortsatt en høyaktuell situasjon. Det vil alltid være et problem å gjøre noe som er usynlig på den hjemlige scenen synlig. Det som jeg har prøvd å vise til gjennom denne oppgaven, er teateret som mulighet. Å bruke teaterrommet som virkemiddel til å gjøre kvinners situasjon mer synlig kan være effektivt og virke direkte på publikum. Teaterrommet kan være et visjonært og samtidig et utprøvingsområde, der nye menneskelige prosesser kan fødes.

Michel Foucaults teorier har vært en sentral del av en fransk poststrukturalisme, som har påvirket politisk rettet teater og performance. Foucault utfordrer, i likhet med Cixous representasjonsbegreper, der vår forståelse og lengsel etter guddommelighet enten det gjelder natur eller kultur blir rokket ved sine grunnvoller. Makthavere innen en slik patriarkalsk utopia lengsel spås å gå en usikker fremtid i møte, der kritikken skaper uorden i både hverdagslige og fiktive forestillinger av et utopia. Teatralitet blir et tredje sted der et mer dynamisk rettet utopia viser seg, et utopia som rett og slett er i konstant forandring. Murray mener at denne franske retningen og diskursen viser hvordan subjekter destabiliseres i en tilstand av motsetninger og ambivalens gjennom teatersituasjonen:

Theatricality is what performs and lays bare the mediating procedures of reflexivity that give rise to thought, text and image while proving false the utopic post-war notion of the unprejudiced. To Gilles Deleuze, for instance, theatricality is an unbalanced, nonrepresentative force that undermines the coherence of the subject through its compelling machineries.<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> Timothy Murray (1997): *Mimesis, Masochism & Mime*, s. 2-3.

I teaterrommet *Blå Bobler* ble subjektposisjoner tydelig satt i et teatralt spill med representasjonsformer. Nr. 1 spilte tre karakterer og mannlige typefigurer. Nr. 3 og publikum innehar forskjellige funksjoner med roller i rommet eller som en betraktende instans. Nr. 2, 4 og 5 fungerer hver især seg som forskjellige sider av kvinnelige gestalter. Når det ikke finnes en logisk fortelling med faste karakterer eller en hovedperson som alt er sentret rundt, fungerer boblerommet som en motsats til mimetiske paradigmer. Murray snakker om en politisk agenda den franske diskursen er opptatt av, og som jeg mener også stammer fra Brecht:

Through such performance, the underlying subject/object dichotomy is destabilized, to follow Foucault, by the empty form of mime rather than revered by the mimetic paradigm “of a central and founding subject to which events occur while it deploys meaning around itself; and of an object that is a threshold and point of convergence for recognizable forms and the attributes we affirm”. Similarly, Philip Lacoue-Labarthe turns to theatricality to figure the deconstruction of the procedures of absolutism and mastery over text and society. Lacoue-Labarthe, like so many other writers gathered in this collection, emphasizes “the political question” of the interpretational role of theatricality.<sup>233</sup>

Det mimetiske og representative blir utfordret av Foucaults begrep ”mime” som fungerer uten innlevelse og essens, der resultatet av denne formen for teatralitet blir politisk virksomhet. Denne performative estetikken har banet veien for kjønnsstatistikk i scenisk sammenheng, som motsetter seg fastsatte identitetsnormer.

Å være aktiv i praktisk teater med politiske ambisjoner, og samtidig prøve å sette dette inn i teoretiske rammer, er ikke uproblematisk. En forståelse av området mellom sosiale forhold, en praktisk aktivitet og teori er nødvendig. Margaret Whitford mener Luce Irigaray er en av de som har forstått rekkeviddene av dette. Irigaray har en teori som tar for seg konfliktområder, enten det gjelder selvet, gruppen, eller eksternt i en annen (menn, andre feminister eller andre kvinner). For Irigaray er det nødvendig å skille mellom aktiv og politisk kamp og teoretiske diskurser på den ene siden og på den andre siden se på de store og mer visjonære linjene.

There is no membership requirement for feminism: its diversity is its strength. Feminism like Merleau-Ponty’s heap of sand; each grain individually is a minute, but the total sandbank may block a river. We cannot afford to ignore interventions at any level. We do not know clearly in advance which interventions will have been decisive. And, in the process, the goals themselves may change.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Ibid: s. 3.

<sup>234</sup> Margaret Whitford (1991): *Luce Irigaray – Philosophy in the Feminine*, s. 5

For Irigaray er det vesentlig at filosofiens grunnstøtter ristes kraftig og lidenskapelig, der målet er å forandre den symbolske ordenen: "For Irigaray is investing in the *passional forundation of reason*." Irigaray har sammen med Kristeva og Cixous, blitt sammenstilt under det feministiske skriveprosjektet *écriture féminine* i positiv og negativ utopisk forståelse. Fra anglo-amerikansk hold har dette prosjektet blitt karakterisert som heroisk og inspirerende, men blitt konkludert med som et utopisk manifest.<sup>235</sup> For de tre nevnte teoretikere er det et spørsmål om hvordan det er mulig å forstå et utopia. I dette århundret har utopia mest blitt sett på som et begrep på noe altomfattende/fantasifullt med urealitiske visjoner av harmoni og perfektjon. Når det praktisk/politiske området kan svare tilbake på teori og fastsatte begrepsforståelser, når feministiske strategier kan løse opp i den symbolske ordenen og skrive med kroppen og *jouissance*, kan utopia forstås på en annen måte:

But it is another strand in feminist utopian reflection which argues powerfully that we *need* utopian visions, that imagining how things could be different is part of the process of transforming the present in the direction of the future. [...] The strongest element to emerge from contemporary feminist utopias is the stress on uncertainty and unpredictability; it is certainly not the vision of static future harmony. "Utopia is process. [...]"<sup>236</sup>

Når det er mulig å snakke om feminine utopier, er det også mulig å se de forskjellige feminine strategiene i et større bilde med mange av de samme problemområdene og målene. Innenfor teateret er det vesentlig å se på hvordan kvinnekroppen kan gestaltes på scenen. Kan kroppen kun være en tekst av og for seg selv? I performancekunst blir kroppen en tekst som kan risikere å havne i et representasjonsproblem på lik linje med andre feministiske strategier. Deborah R. Geis (i likhet med andre feminister, som for eksempel Jill Dolan) mener at fremstillinger med kvinnekroppen alltid risikerer å havne i biologisk determinisme som er fullastet med konnotasjoner. En viktig strategi innenfor teateret er den brechtske fremmedgjørings-effekten, som har vært en arena for en revurdering og en historisering av kroppens signifikanter.<sup>237</sup> En distanse mellom kroppslige- og språklige uttrykk, gir et ønsket rom å operere i innenfor en feministisk strategi. Elin Diamond ser på hvordan den brechtske fremmedgjøringen og V-effekten gir en ønsket distanse og et rom for å se på de sosiale konstruksjoner kvinnen er belastet med.<sup>238</sup> En annen gestaltning av kvinnekroppen i et mer spesifikt tekstlig rom kan gis gjennom en type feminin dramatik, og kan ses gjennom Pia Forsgrens regi på Katarina

---

<sup>235</sup> Ibid: s. 10, min forståelse med sitat fra Margaret Whitford.

<sup>236</sup> Ibid: s. 19

<sup>237</sup> Deborah R. Geis (1996): "Wordscapes of the Body: Performative Language as *Gestus* in Maria Irene Fornes's Plays", *Feminist Theatre and Theory*, s. 168

<sup>238</sup> Elin Diamond (2003): "Brechtian Theory/Feminist Theory, Toward a gestic feminist criticism." *Performance: Volume 3*. Min forståelse.



Frostensons kvinneskikkelser.<sup>239</sup> Her er det tekstrommet som gir kvinnen mulighet til å stå frem i et kvinnelig rom og ikke nødvendigvis direkte gjennom det språklige uttrykket. Det kroppslige rommet lader språket og rekonfigurerer en symbolsk orden. Cixous påstår fra sin side at det er mulig å komme utenfor representasjonsproblemer til den levende, pustende og snakkende kvinnekroppen på scenen.<sup>240</sup> Dette gjøres med en tiltro til forfatterens rolle, lik Heideggers modell av forfatteren som en bærer av innsikt. Forfatteren er i denne sammenheng en vakt mot moralsk ubalanse mellom individ og samfunn.<sup>241</sup>

Med en respekt for teatrets ”her og nå”- karakter, blir kroppens utfoldelse i sceniske sammenheng viktig for et feministisk teater. Om forfatteren og regissøren er viktige instanser i en feminin strategi innenfor teateret, er det kroppslige det utopiske senter. Dette blir et poetisk og politisk prosjekt mot massekulturelle former med reproduktive tendenser. Når Cixous sitt teater settes i nær forbindelse med Antonin Artaud temporale og kroppslige teater, er dette en form som utfordrer det lingvistisk orienterte tekstteateret. Et slikt teater Cixous snakker om transenderer mening snarere enn å fastsette stereotyper. Når det gjelder subjektivitet og representasjon, setter det spørsmål ved de strukturer det tradisjonelle tekstteateret opererer med. Et eksempel på dette oppstår i prosjekt *Blå Bobler*, når nr. 2 sitt tekstarbeid med karakteren SYL markerer et rom av et slikt temporalt og kroppslig teater. Denne sekvensen ga sterke inntrykk og umiddelbar respons med publikum i boblerommet. Utøveren fikk i en spesiell delaktighet med publikum, slik at teateret som oppsto der og da ble et eksempel på det Cixous kaller sanselig teater med *jouissance*. Et tekstkroppslig rom oppstår, et rom som gir alle en dynamisk tilstedeværelse, der differanse og det andre får en positiv respons.

Everything is different with the theatre, with a public that provides an echo, that is, a way of sharing. True, ceremony of theatre is one of the most beautiful things in the world. And it is part of what I think I am part of: of a very great combat for culture. There is something necessary and gratifying in the encounter with the audience. I think we are part of a small army that defends a certain number of values, and pleasure is provided when that is verified: it is beneficial at all levels.<sup>242</sup>

Når det gjelder et feminint utopia, er det snakk om et reflektert og pluralistisk forhold til begrepet utopia. Som et eksempel er temaet rundt eksil både problematisk og utopisk i denne

---

<sup>239</sup> Barbro Sigfridsson (2003): *Jagets Plats*: Min forståelse.

<sup>240</sup> Deborah R. Geis (1996): “Wordscapes of the Body: Performative Language as *Gestus* in Maria Irene Fornes’s Plays”, *Feminist Theatre and Theory*, s. 168: Referanse til Hélène Cixous.

<sup>241</sup> Julia Dobson (2002): *Hélène Cixous and the Theatre*, s. 119

<sup>242</sup> Hélène Cixous; *Hors Cadre* redaksjonen i intervju med Hélène Cixous : *Mimesis, Masochism & Mime*, s. 38

forståelsesrammen. For forfattere gjennom historien har eksil vært et lidelsesfullt sted som har gitt en nødvendig distanse og smerte til arbeidet. For Cixous er det problematisk at kvinner blir ekskludert fra sammenheng, samtidig som det er et nødvendig politisk sted, og dynamisk (filosofisk) sted hun kan plassere seg for å skrive mot systemet. På det kunstneriske planet setter Cixous seg i en positivt ladet plassering til forskjell fra den klassiske lidelsesfulle forfatteren. Temaet om eksil er noe som Cixous alltid kommer tilbake til. Eksil er en del av hennes egen historie fra hennes barndom i Algerie på godt å vondt, som et poetisk og politisk springbrett med dramatiske og personlige erfaringer.

Cixous's employment with the theatre as a site in which the role of the poet can be articulated and projected is also apposite to a discussion of these plays as the central poetic trope of Cixousian aesthetics, that of exile, is revealed as a major theme and element of characterisation in her theatre.<sup>243</sup>

I *Blå Bobler* er det på liknende vis politiske og poetiske agendaer i samspill. Den undertrykte, voldsutsatte kvinnen på rømmen, nr. 4 er ekskludert og utenfor den felles boblen og sirkelformasjonen i del 2. Samtidig er dette en viktig faktor i overgangsfasen senere, der nr. 4 gjør oppløsningen av sirkelen en mer dynamisk, umiddelbar og av kroppslig karakter. Boblerommet oppnår tilslutt en åpning på denne måten til det andre. Prosessen blir på denne måten det sentrale i en feministisk strategi

Caryl Churchill gir eksil et ukjønnnet preg gjennom stykket ”Traps”, gjennom et eksempel der karakteren DEL er ekskludert fra kollektivet og samtidig opparbeider seg innsikt som en forfatter ville ha gjort: ”Jeg ble squeezea ut. Det var alle former for allianser. ALBERT – JACK, JACK – SYL, SYL – ALBERT, ALBERT – JACK – SYL. Men DEL. Hvor var DEL? Jeg hadde noen forventninger. Aldri mer. Utopia betyr ”Ingensteder” ikke sant.” Enten det gjelder en prosess eller en tekst, blir utopia et sted som unngår representasjonsproblemer. Utopia plasserer seg utenfor og et sted mellom tegn og symbol, mellom det imaginære og virkeligheten. Utopia er i seg selv en differanse med dynamiske kvaliteter, enten det gjelder den historiske, den mytiske eller den estetiske diskursen. Luis Marin ser på utopia som en figurgivende instans, som motsetter seg historisk kompleksitet eller former for realitet. Utopia foregår utenfor tid og sted:

As far as our own subject is concerned, it must never be forgotten that, first and foremost, utopia is a book. Its productive practice makes us realize what reading books, since the Renaissance, has impelled us to forget: it is a text whose reality is nowhere. It is a signifier whose signified is not a spatial and temporal ideality or a rational intelligibility. It is the product of its own play within the

---

<sup>243</sup> Julia Dobson (2002): *Hélène Cixous and the Theatre*, s.13

plural space it constructs. Utopia is tied to the book and to the world of discourse as the articulation of the world and of history.<sup>244</sup>

Sluttsatsen til *Blå Bobler* fungerer som et eksempel på en slik dynamisk og utopisk situasjon i et teaterrom. DEL går opp på en stol og tar et tilbakeblikk på menneskets system av undertrykkelse. Han påpeker hvordan europeerne som var undertrykt i Europa, utvandret til Amerika for der i det samme mønsteret å undertrykke indianerne. I *Blå Boblers* feminine utopiske teatersituasjon er det viktig at en mann står frem slik i nærmere ettertanker på vår kultur, siden det er tydelig at det er kvinnene som har utkjempet den hardeste kampen for tilstedeværelsen i boblerommet. En sammenblanding av DEL som historiefortelleren og rommets tilstand av en umiddelbar kamp, gjør at hele teaterrommet uansett kjønn, transenderer inn i en sfære utenfor tid og sted.

På liknende vis gir Cixous en avsluttende parole til moren i stykket *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*.<sup>245</sup>

What can I say?

The play is finished. I find myself sat with my friends on rock of silver and gold

And now I understand, you have to keep quiet.

But for you who remain in the rooms down there

What can I do?

[...]

I will build for you

A temple about of silence

A courtroom out of silence

But if I am making all these silences

Who amongst you will shout out?

I will place my words, my thoughts, my furies

In the ground, beneath your feet.

But from all these lands heavy with my secrets

A cry must spout forth

[...]

Our play is finished. But let yours begin.

In your turn hang onto the hope that justice will come justly.

As a souvenir

I leave you my story of tears and milk.<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Louis Marin (1997): "The Utopic Stage", *Mimesis, Masochism & Mime*, s. 119.

<sup>245</sup> Hélène Cixous, *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*, (Paris : Théâtre du Soleil, 1994)

<sup>246</sup> Hélène Cixous, *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*, s 218-219: i Julia Dobson (2002), *Hélène Cixous and the Theatre*, s. 112-113

I den avsluttende handlingen i dette stykket står Aeschylus, moren og de to barna, og tenker tilbake på den verdenen de har forlatt. Hélène Cixous mener teateret per definisjon er profetisk, og viser dette ved å blande en respons til myten *Euminides* med paralleller til hendelser i dag. Dette gjør at teateret viser en tilstand utenfor tid og sted. Dette tilsier at teateret kan være et sted med metamorforiske funksjoner, et sted der rekonfigurering kan faktisk forgå. En situasjon og et rom der det historiserte, det umiddelbare og det kroppslige settes inn i en fruktbar syklus:

Indeed, the focus is no longer on the representations of gender disseminated by the repressive structure and limited female roles of conventional theatre, but rather on the utopian possibilities offered by the theatre through the experience of writing, performing and watching plays in performance. Cixous presents these possibilities as apparently accessible to all and the theatre becomes established firmly in Cixous's œuvre as a utopian site, analogous to the function of the site of writing in *The Newly Born Woman*, a space and process through which the representation of difference can be rethought and refigured.<sup>247</sup>

En slik teatersituasjon av uendelige og pluralistiske muligheter, kan gjøre at representasjonsproblemer i forholdet til publikum i enkelte øyeblikk kan synes å opphøre. Ubevisste og bevisste former for språk og mening kan åpne opp nye retninger for individet, det psykoanalytiske subjektets muligheter til "transference" kan vise seg. Dette gjør at stadig nye feminine utopiske øyeblikk kan oppstå av rekodede identitetsformer og møter med *det andre* i teaterrommet.

Videre at teamene i *Blå Bobler* kan synliggjøres gjennom denne oppgaven, gjør at praksis og teori har vist seg i å fungere gjensidig. Mitt håp er at dette praktisk/teoretiske prosjektet kan inspirere til flere handlinger gjennom rom, kropp og tekst i *jouissance*.

---

<sup>247</sup> Julia Dobson (2002), *Hélène Cixous and the Theatre*, s. 47

## Tanker i etterkant:

Ved å vise til noen historiske omstendigheter som har påvirket en type feminin identitet, der kvinnen blir sett på og ser på seg selv som et estetisk objekt, retter jeg søkelyset mot hvordan teatersituasjonen i vår tid behandler den naturlige kvinnekroppen. Det er en viktig faktor i denne oppgaven å vise til alternative prosesser og strategier, som rekonfigurerer de fiktive forskjellene mellom kjønn. Ved å sette i scene både utøvere og publikum i teaterrommet *Blå Bobler*, som fant sted gjennom to laboratorieforsøk våren 2003, utfordret jeg rollemønstre og identiteter. For å komme nærmere en forståelse av en feministisk teaterhendelse, bruker jeg i denne oppgaven Hélène Cixous sitt skriveprosjekt *écriture féminine* som møtepunkt mellom praksis og teori. Det er vesentlig i denne sammenhengen å se nærmere på hva identitet består av og hvordan det er mulig å danne nye kommunikasjonsrom. Her har jeg brukt forbindelser mellom psykoanalytisk teori og feministisk teori som strategi. Denne strategien handler mest for kvinnen å erobre tilbake kroppen og sette den inn i en pluralistisk agenda. Ved å erkjenne at identitet består av flere roller som fungerer på mange plan, vil "det andre" vise seg og dynamisk kommunikasjon vil være mulig. Det umiddelbare og livgivende vil være viktige kvaliteter i en feministisk strategi. Overskridelser i et feminint teaterrom oppstår når det formmessige (tekstlige/språklige) rommet og kroppens rom møtes i dynamiske konstellasjoner. At denne oppgaven både har vært et praktisk og teoretisk prosjekt, viser til den samme konstellasjonen av selverfarte kroppslige rom i møte med tekst på ulike nivå og denne prosessens fruktbarhet.

## Litteraturliste:

- Agonito, Rosemary (1977): *History of Ideas on Woman*, (Perigee, New York)
- Alvesson, Mats og Kai Sköldbberg (1994): *Tolkning och reflektion, Vitenskapsfilosofi og kvalitativ metod*, (Studentlitteratur, Lund, Sweden)
- Artaud, Antonin (1938): *Le Théâtre et son Double*: Norsk utgave, *Det dobbelte teater*, oversettelse ved Kjell Helgheim, (Solum Forlag, Oslo, 2000)
- Barba, Eugenio (1983): "Om regi – dramat om staden Ferai, Samtal med Ingvar Holm, *Teater 2, Tecken, Språk, Struktur*, Ingvar Holm (red.), (Studentlitteratur, Lund, Sweden)
- Beauvoir, Simone de(1949): *Le deuxième Sexe*. Oversettelse til norsk: *Det annet kjønn*, (Pax Forlag A/S, 1992)
- Benjamin, Jessica (1995): *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*, (Yale University Press/ New Haven and London)
- Blyth, Ian (2004): *Hélène Cixous: Live Theory*, Ian Blyth og Susan Sellers, (Continuum, New York – London)
- Célestin, Roger og Eliane Dal Molin og Isabelle De Courtivron (red.), (2003): *Beyond French Feminisms: Debates on Woman, Politics, and Culture 1981 – 2001*, (Palgrave MacMillan, New York)
- Churchill, Caryl (1985): "Traps", *Plays: One*, (Methuen, London Ltd.)
- Cixous, Hélène (1991): "Tancredi Continues", "The Last Painting or the Portrait of God" *"Coming to Writing" and Other Essays:: Hélène Cixous*, Deborah Jensen(red.), (Harward University Press, England)
- Cixous, Hélène (1993): *Three Steps on the Ladder of Writing*, oversatt av Sarah Cornell og Susan Sellers, (Colombia University Press New York)

- Cixous, Hélène (1996): “Sorties”, *The Newly Born Woman: Hélène Cixous and Catherine Clément*: La Jeune Née (1975): oversettelse: Betsy Wing, (I.B. Tauris Publishers, London)
- Cixous, Hélène (1997): *Rootprints: Memory and Life Writing*, oversatt av Eric Prenowitz, (Routledge, London and New York)
- Cixous, Hélène (1997): “Hors Cadre Interview”: oversettelse ved Verena Andermatt Conley, *Mimesis, Masochism & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (red.), (The University of Michigan Press)
- Cixous, Hélène (1998): *Stigmata: Escaping Texts*, (Routledge, London and New York)
- Conley, Verena Andermatt (1984): *Hélène Cixous: Writing the feminine*, (University of Nebraska Press: Lincoln and London)
- Conley, Verena Andermatt (1992): *Hélène Cixous*, (Harvester – Wheatsheaf, London)
- Cornell, Sarah (1990), “Hélène Cixous and *les Etudes Féminines*”, *The Body and the Text: Hélène Cixous Reading and Teaching*, Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson og Linda R. Williams (red.), (Harvester – Wheatsheaf, London)
- Dallery, Arleen B. (1992): “The Politics and Writing (the) Body: *Écriture Féminine*”, *Gender/Body/Knowledge; Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, Alison M. Jaggar og Susan Bordo (red.), (Rutgers University Press, New Jersey)
- Defromont, Françoise (1990): “Metaphorical Thinking and Poetic Writing in Virginia Woolf and Hélène Cixous”, *The Body and the Text: Hélène Cixous Reading and Teaching*, Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson og Linda R. Williams (red.), (Harvester – Wheatsheaf, London)
- Derrida, Jacques (1994): “Foreword”, *The Hélène Cixous Reader*, Susan Sellers (red.), (Routledge, London)
- Derrida, Jacques (1997): “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation”, oversettelse ved Alan Bass, *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (red.), (The University of Michigan Press)

- Diamond, Elin (2003): "Brechtian Theory/Feminist Theory, Toward a gestic feminist criticism.", *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 3*, Philip Auslander (red.), (Routledge, London and New York)
- Dobson, Julia (2002): *Hélène Cixous and the Theatre. The Scene of Writing*, (Peter Lang)
- Easthope, Antony og Kate McGowan (red.), (1992): *A Critical and Cultural Theory Reader*, (Open University Press, Buckingham)
- Erickson, Jon (2003): "The Body as Object of Modern Performance", *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 2*, Philip Auslander (red.), (Routledge, London and New York)
- Ferrell, Robyn (1996): *Passion in theory, Conceptions of Freud and Lacan*, (Routledge, London and New York)
- Flood, Kristin (2005): "Ut av Natten", *Aftenposten, A-Magasinet*, 21. oktober 2005
- Forte, Jeanie (1992): "Focus on the body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance", *Unmaking Mimesis: Critical Theory and Performance*, Janelle G. Reinelt, and Joseph R. Roach (red.), (The University of Michigan Press)
- Fortier, Mark (1997): *Theory/Theatre*, (Routledge, London)
- Foster, Shirley (1990): "Speaking Beyond Patriarchy: The female voice in Emily Dickinson and Christina Rossetti", *The Body and the Text: Hélène Cixous Reading and Teaching*, Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson og Linda R. Williams (red.), (Harvester – Wheatsheaf, London)
- Gallop, Jane (1988): *Thinking Through the Body*, (Columbia University Press)
- Geis, Deborah R. (1996): "Wordscapes of the Body: Performative Language as *Gestus* in Maria Irene Fornes's Plays", *Feminist Theatre and Theory*, Helene Keyssar (red.), (Basingstoke McMillan)
- Goodman, Lizbeth (1993): *To Each Her Own*, (Routledge, London and New York)
- Haagenen, Niels-Øivind (2002): *23 dikt om kvinner og menn og en desperat forklaring*, (Cappelen)



- Hobbs, Catherine (1997): "Locke, Disembodied Ideas, And Rhetoric That Matters", *Bodily Discursions: Genders, Representation, Technologies*, (red) Deborah S. Wilson, (State University of New York Press, Albany)
- Irigaray, Luce (1997): "The Stage Setup", oversettelse ved Gillian C. Gill, *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (red.), (The University of Michigan Press)
- Jaggar, Alison M. og Susan Bordo: "Introduction", *Gender/ Body/ Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, Alison M. Jaggar og Susan Bordo (red.), (Rutgers University Press, New Jersey)
- Jensen, Deborah (1991): "Coming to reading Hélène Cixous", *"Coming to Writing" and Other Essays: Hélène Cixous*, Deborah Jensen(red.), (Harward University Press, England)
- Knizek, Birthe Loa (1996): *Lacan og Kvinderne*, skriftserie 6/96, Senter for kvinneforskning, Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet, NTNU
- Lacan, Jacques (1949): "The Mirror Stage", *A Critical and Cultural Reader*, Antony Easthope, Kate McGowan (red.), (Open University Press, Buckingham, 1992)
- Lacan, Jacques (1973): *Det ubevidste sprog, psykoanalytiske skrifter*, oversettelse Per Aage Brandt m.fl., (Rhodos, København)
- Larsen, Ida Lou (1993): "Et eventyr om Mannen, Kvinnen og Kjærligheten", *Nationen*: 14.09.93, Nationaltheatrets arkiv.
- Laughlin, Karen (1995): "Introduction: Why Feminist Aesthetics?", *Theatre and Feminist Aesthetics*, Karen Laughlin og Catherine Schuler (red.), (Fairleigh Dickinson University Press)
- Lehmann, Niels (2001): "Performance etter dekonstruksjon: Om rationalisme, patetikk, kynisme, ironi og pragmatisme", *PerformancePositioner : Mellem BilledTeater og PerformanceKunst*, Henrik Westergaard Pedersen (Red.), (Drama, Danmark)
- Lundgren, Eva og Ann Kroon (1996): "Den öppna kroppen och det låsta könet", *Sosiologi i dag - Kropp som tegn og symbol*, Elisabeth Furst (red.). nr. 4, 1996.

- Lyotard, Jean-Francois (1997): "The Unconscious as Mise-en-Scène", oversettelse ved Joseph Maier, *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (red.), (The University of Michigan Press)
- Margaroni, Maria (2004): "The Trial of the Third: Kristeva's Oedipus and the Crisis of Identification", *Julia Kristeva: Live Theory*, John Lechte and Maria Margaroni, (Continuum, London-New York)
- Marin, Louis (1997): "The Utopic Stage", *Mimesis, Masochism & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (red.), (The University of Michigan Press)
- Moi, Toril (2005): *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministiske teori*, oversatt av Rachel Christina Granaas, (Gyldendal, Oslo)
- Murray, Timothy (1997): "Introduction: The Mis-en-Scène of the Cultural", *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (red.), (The University of Michigan Press)
- Powrie, Phil (1990): "Myth versus Allegory"; *The Body and the Text: Hélène Cixous Reading and Teaching*, Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson og Linda R. Williams (red.), (Harvester – Wheatsheaf, London)
- Probyn, Elspeth (1992): "Theorizing through the Body", *Woman Making Meaning: new feminist directions in communication*, Lana F. Rakow (red.), (Routledge, New York)
- Reistad, Gunnhild Ramm (1993): "Om kjærlighet og makt", *Drammens Tidende*: 13.09.93, Nationalteatrets arkiv.
- Savona, Laillou (1995): "Problematics of a Feminist Theatre: The Case of A ma mère, á ma mère, á ma ére, á ma voisine", *Theatre and Feminist Aesthetics*, Karen Laughlin og Catherine Schuler (red.), (Fairleigh Dickinson University Press)
- Sellers, Susan (1994): *The Hélène Cixous Reader*, Susan Sellers (red.), (Routledge, London)
- Shiach, Morag (1991): *Hélène Cixous: A Politics of Writing*, (Routledge, London and New York)
- Sigfridsson, Barbro (2003): *Jagets Plats: Gestaltningen av det kvinnliga subjektet i Katarina Frostensons Nilen, Traum, Sal P och Staden*, Universitet Stockholm, (Gidlunds Förlag, Sweden)

- Suleiman, Susan Rubin (1991): "Writing past the wall", *"Coming to Writing" and Other Essays: Hélène Cixous*, Deborah Jensen (red.), (Harvard University Press, England)
- Vang, Geir (2003): *Keplers Konsonansteori*, Hovedoppgave, Institutt for Musikk og Teater, Universitetet i Oslo, Våren 2003
- Whitford, Margeret (1991): *Luce Irigaray - Philosophy in the Feminine*, (Routledge, London and New York)
- Wing, Betsy (1996): "Glossary", *The Newly Born Woman: Hélène Cixous and Catherine Clément*: La Jeune Née (1975): oversettelse: Betsy Wing, (I.B. Tauris Publishers, London)
- Wiseman, Susan (1990): "'Femininity' and the Intellectual in Sontag and Cixous", *The Body and the Text: Hélène Cixous Reading and Teaching*, Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson og Linda R. Williams (red.), (Harvester – Wheatsheaf, London)

### **Andre kilder:**

- Prosjekt *Blå Bobler* (2003):  
 Medvirkende: Gunnar Franck, Elizabeth Lyseng, Lars Martin Lillerovde, Ellen Lorenzen, Runa Stoltenberg Dahl, Anne Christine Heikvam, Geir Vang og Grete C. Lunde.  
 Første laboratorieforsøk: Sted: Trafo, Tøyen, Oslo. Dato: 23. mars 2003  
 Andre laboratorieforsøk: Sted: Scenehuset på Majorstua, Oslo. Dato: 28. mars 2003
- Videoopptak av *Blå Bobler* (2003): Fra laboratorieforsøkene på Trafo, 23.mars og på Scenehuset, 28.mars. Fotograf: Marius Lyngar
- Fotomateriale: Prosjektets egne bilder

### **Bildehenvisning:**

- Forsiden: Prosjekt *Blå Bobler* på Scenehuset, 28.mars 2003, Gunnar Franck og Ellen Lorenzen
- Bilde 1: Prosjekt *Blå Bobler* på Scenehuset 28.mars 2003, Gunnar Franck
- Bilde 2: Prosjekt *Blå Bobler* på Trafo, 23. mars 2003, Elizabeth Lyseng
- Bilde 3: Prosjekt *Blå Bobler* på Scenehuset 28.mars 2003, Lars Martin Lillerovde
- Bilde 4: Prosjekt *Blå Bobler* på Scenehuset 28.mars 2003, Ellen Lorenzen
- Bilde 5: Prosjekt *Blå Bobler* på Scenehuset 28.mars 2003, Runa Stoltenberg Dahl